

نقدِ ناول کی عالمی روایت

[انگریزی مضامین کے تراجم]



مترجم:

خالد محمود سامثیہ

نقدِ ناول کی علمی روایت



مرتبہ:
خالد محمود سامیہ

نقدِ ناول کی عالمی روایت

مرتب:
خالد محمود سامیہ



مثال پبلشرز

رحیم سینٹر، پریس مارکیٹ، امین پور بازار، فیصل آباد

جملہ حقوق محفوظ ©

اشاعت : 2021

کتاب : نقد ناول کی عالمی روایت

مرتب : خالد محمود سامتیہ

ناشر : محمد عابد

ترجمین : رانا نازضوان

قیمت : 800 روپے

مطبع : سلیم نواز پرنٹنگ پریس

Nagad-e-Novel Ki Aalimi Rawayat

By

Khalid Mahmood Samitiya

Edition 2021



انتظام

مشالہ پبلشرز رحیم سینٹر پریس مارکیٹ امین پور بازار فیصل آباد

+92-41-2615359, 2643841, Cell: +92-300-6668284

email: misaalp@gmail.com

مشورہ

صاحب بازار لاہور نمبر 8: جتنی جملہ مکتبہ پور بازار فیصل آباد

ایم۔ خالد فیاض

اور

عبدالعزیز ملک



فہرست

9	خالہ محمود سامیہ	□ تخلیقی ادب، تراجم اور تنقید
15	شیری الینگٹن / صائمہ ارم	۱۔ ناول کیا ہے؟
40	جان برین / نعمت الحق	۲۔ ناول کیسے لکھتے ہیں
45	الفرڈاؤل / خالد سعید	۳۔ دستوبیسکی
60	سگمنڈ فرائیڈ / خالد سعید	۴۔ دستوبیسکی اور پدر کشی
84	ایکا تیرینا ستارکیورا / مظہر انصاری	۵۔ ڈلٹوں کے مارے لوگ: ایک تنقیدی مطالعہ
96	الینیر کامیو / انیس ناگی	۶۔ کافکا کی تخلیقات میں لالچیت اور اُمید
107	ایڈولڈ سائچیمو / یاسر جواد	۷۔ جوزف K: ایک کافکا کی کردار
125	ایڈولڈ سعید / یاسر جواد	۸۔ کامیو اور فرانسیسی سامراجی تجربہ
144	ہیومر سر کرٹلر / جمل کمال	۹۔ قلب ظلمات میں نسل پرستی اور عظمت
162	چنیو اچیپے / معظم شیخ	۱۰۔ افریقہ کا تصور
181	ڈاکٹر شوچی اگر اول / انوار الحق	۱۱۔ ’بکھرتی دنیا‘ کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ
189	ڈی ایچ لارنس / مظفر علی سید	۱۲۔ گائزوردی کے ناول

- ۱۳۔ میل ول کا شاہکار ”مونی ڈک“ ڈی ایچ لارنس مر مظفر علی سید 205
- ۱۴۔ سروان تیس کا کم مایہ ہوتا ہوا ورثہ میلان کنڈیرا / ارشد وحید 230
- ۱۵۔ نیند میں چلنے والے سے متاثر ہو کر کچھ خیالات میلان کنڈیرا / ارشد وحید 244
- ۱۶۔ دو چاندوں والا ٹوکیو اور بہت سے دوسرے معے جے نٹ میسلن / ابو عمش 261
- ۱۷۔ ٹیکیلی روچیں جینینس پی نیورا / خضر حیات 265
- ۱۸۔ ایک تاریک نقطہ نظر ارونگ ہوو / سید کا شف رضا 270
- ۱۹۔ اندھا قاتل جان اڈانگ / سید کا شف رضا 277
- ۲۰۔ خادماؤں کا تھرلر مچیو کا کوتانی / سید کا شف رضا 287
- ۲۱۔ ٹرمپ دور میں ”ہینڈ میڈر ٹیل“ کی اہمیت مارگریٹ ایٹ ووڈ / سید کا شف رضا 295
- ۲۲۔ گارنیل گارسیا مارکیز ولیم رومرا / جمل کمال 304
- ۲۳۔ تنہائی کے سوسال مائیکل وڈ / جمل کمال 317
- ۲۴۔ بندر بادشاہ اور مغرب کی یادیں تنگ ژونگ بی / عابد سیال 331
- ۲۵۔ عظیم تاریخی ناول تین سلطنتیں شی چانگ یو / عابد سیال 338
- ۲۶۔ جن پنگ می: ایک ادبی کلاسیک یا محض جنس نگاری شین تیان یو / محمد عاصم بٹ 344
- ۲۷۔ منی ایچر قتل جان اڈانگ / سید کا شف رضا 349
- ۲۸۔ سرکار کارف، زندگی اور موت کا مسئلہ مارگریٹ ایٹ ووڈ / سید کا شف رضا 360
- ۲۹۔ کتابیات 365

تخلیقی ادب، تراجم اور تنقید

تخلیقی ادب، تراجم اور تنقید کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ان میں سے ہر ایک دوسرے کے لیے نہ صرف لازم و ملزوم ہے بلکہ ترویج و ترقی کے لیے بھی کلیدی کردار ادا کرتا ہے۔ یوں تو کسی بھی صنف ادب کے فروغ و عروج کے کئی داخلی و خارجی اسباب ہو سکتے ہیں۔ مثلاً کوئی معاشرہ جو شدید انتشار، ہیجان اور اضطراب کا شکار ہو اور اس کے ادیب گہرے طور پر اپنے معاشرے سے جڑے ہوں تو اس دور میں اس مخصوص صنف ادب کو خوب عروج حاصل ہوتا ہے جو معاشرتی و سماجی اور جذباتی تقاضوں سے زیادہ ہم آہنگ ہو۔ تاہم کسی بھی صنف ادب کا تراجم کے لحاظ سے زرخیز دور بھی عموماً تخلیقی اعتبار سے بھی زرخیز ہوتا ہے۔ معیاری تخلیقی تراجم عموماً تخلیقی محرک کا کام کرتے ہیں اور یہی تراجم دراصل اس زبان کے تخلیقی ادب کو ثروت مند بناتے ہیں۔

صنف ناول ہی کو لیجیے۔ اردو میں ناول کا آغاز نوآبادیاتی دور میں مولوی نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں سے ہوا۔ جلد ہی رتن ناتھ سرشار میدان میں آئے اور انھوں نے سردان تیس کے ناول ’دان کے ہوتے‘ کا ترجمہ خدائی فوجدار کے عنوان سے کیا۔ حالاں کہ اس میں ترجمے کے تقاضوں کو پورا نہیں کیا گیا تاہم اس ترجمے کا شہرہ ناولوں ’فسانہ آزاد‘ اور ’حاجی بقلول‘ کی صورت میں سامنے آیا۔ عبدالحلیم شرر نے والٹر سکاٹ کے ناول سے تحریک پا کر تاریخی ناول لکھے۔ تاہم اس کے بعد افسانوں کے تراجم پر خصوصی توجہ دی گئی۔ اور ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور میں نہ صرف اردو افسانے نے خوب فروغ حاصل کیا بلکہ عالمی معیار کا افسانہ لکھا گیا۔ چوں کہ ناول کے تراجم پر افسانے کی نسبت کم توجہ رہی اس لیے ہمارا ناول افسانے کے مقابلے میں بہت پیچھے رہا۔ حالاں کہ اس دوران ناول کو پوری دینا میں خوب پذیرائی ملی۔

حالیہ دو تین دہائیوں سے اردو میں عالمی ناول کے تراجم پر خصوصی توجہ دی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان برسوں میں اردو ناول کے معیار اور مقدار دونوں میں قابل قدر اضافہ ہوا ہے۔ تاہم یہ سوال بھی کافی اہم ہے کہ یہ تراجم کس قدر تخلیقی ہیں اور انھوں نے ہماری تخلیقی زبان کے دامن کو کتنا وسیع کیا ہے اور ناول کے تخلیقی عمل پر کیا اثرات مرتب کیے ہیں؟

ناول کے اہم ترین اجزاء میں تکنیک، ہیئت، پلاٹ، کہانی، مواد، موضوع، کردار، مکالمے اور جزئیات و منظر نگاری وغیرہ شامل ہیں۔ ناول کے تخلیقی عمل میں ان سب کا کیا کردار ہے اور اسلوب کو کیا اہمیت حاصل ہے؟ عالمی ناول نگاروں نے اپنے تخلیقی تجربات میں ان میں سے کن عناصر کو زیادہ اہمیت دی ہے، ان کی آرا کی روشنی میں ایک مختصر ترین جائزہ لیتے ہیں۔

تکنیک کے حوالے سے ولیم فوکنر کہتا ہے کہ 'اگر تکنیک سے دلچسپی ہے تو پھر ادیب کو چاہیے کہ سرجری اختیار کرے یا اینٹیں چنے کا کام کرے۔ لکھنے کا کوئی مشینی ذریعہ موجود نہیں، کوئی کوتاہ راہ موجود نہیں۔ تو آموز ادیب اگر کسی کلیے کے چکر میں پڑا تو حماقت کرے گا۔ ہیئت کے حوالے سے ڈورس لیننگ کہتا ہے کہ 'آپ جو کہنا چاہتے ہیں وہ اس کی ہیئت متعین کرتا ہے۔' ناول میں پلاٹ اور کردار کی اہمیت کے حوالے سے کاہیرا انفانتے لکھتا ہے کہ 'میں نہیں جانتا کہ پلاٹ اور کردار کیا ہوتا ہے۔۔۔ اب رہا پلاٹ تو میرے نزدیک اس کی جگہ پُر اسرار ناولوں یا فلموں میں ہے۔' مذکورہ بالا ناول نگاروں نے ان فنی آؤزاروں کو زیادہ اہمیت نہیں دی تو آخر ان کے نزدیک سب سے زیادہ اہمیت کس عنصر کی ہے۔ یہ اسلوب ہے جسے سب سے زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ کاہیرا انفانتے کہتا ہے کہ 'میرا سروکار ادبی مکان سے ہے جو زبان ہے، ادبی زمان نہیں۔' ایلینا فے رانتے لکھتے ہیں کہ 'ایک ادیب کے لیے شاید سب سے اشد ضروری سوال یہ ہو: میرے مواد میں کیا تجربات شامل ہیں اور میں ان میں سے کن تجربات کو بیان کرنے کی اہلیت رکھتا ہوں؟ لیکن یہ درست نہیں۔ اس سے بھی زیادہ اشد سوال یہ ہے: لفظ کیسا ہے، جملے کا آہنگ کیسا ہے، جن چیزوں سے واقف ہوں ان کی ادائیگی کے لیے کون سا لہجہ موزوں ترین ہو سکتا ہے؟ درست لفظوں کے بغیر، ان کی نشست و برخاست میں طویل مزاوت کے بغیر، کوئی تحریر بھی سچی نہیں معلوم ہوتی۔' ایلینا فے رانتے مزید لکھتا ہے کہ

'ہم خیال کرتے ہیں کہ ادیب کو جانتے ہیں، لیکن ہم جو جانتے ہیں وہ محض اس کے جملے

ہوتے ہیں، اس کے ذہن کے نقوش ہوتے ہیں، وہ گذرگاہ ہوتی ہے جو اس کا تخیل اختیار کرتا ہے۔ شاید یہ بڑی چھوٹی سی بات معلوم ہو، لیکن میرے نزدیک بہت بڑی ہے۔ 'سامر نقاش' نے بھی زبان کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں: 'میرے نزدیک زبان انتہائی اہمیت کی حامل ہے۔۔۔ زبان، یعنی جملہ، اسے بہت ناپ تول کر استعمال کرنا چاہیے۔ اور اس کا کوئی انت نہیں۔ ادیب کے لیے شدید محنت کرنا ضروری ہے، تکنیک اور لفظوں کے انتخاب دونوں باتوں میں۔ مارکیٹ نے اپنے تجربات کی روشنی میں بتایا ہے کہ اس کے لیے پہلا پیرا گراف لکھنا سب سے مشکل کام ہے۔ اس کے لیے اسے کئی بار تو مہینوں محنت کرنا پڑی، لیکن جب وہ پہلا پیرا گراف لکھ لیتا ہے تو اس کی تین مشکلات حل ہو جاتی ہیں جنہیں وہ ناول لکھنے کے لیے لازمی خیال کرتا ہے۔ اور وہ تین اجزا ہیں موضوع، اسلوب اور لہجہ۔ یہ تینوں اجزا ناول کا مجموعی مزاج متعین کر دیتے ہیں۔

مذکورہ بالا ناول نگاروں نے ناول کے فنی لوازم میں اسلوب کو سب سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ اب سول یہ ہے کہ ناول کا اسلوب کیسا ہونا چاہیے۔ اسلوب کا کوئی لگا بندھا اصول نہیں ہوتا۔ کیوں کہ بنیادی طور پر ادب اصولوں کا پابندی نہیں ہوتا۔ ایک ناول کے لیے وہی اسلوب سب سے زیادہ کارگر ہوتا ہے جس میں ناول کے تمام اجزا ایک وحدت میں ڈھل جائیں اور ایسا محسوس ہو کہ جن الفاظ میں کہانی بیان کی جا رہی ہے، اس سے مزید بہتر الفاظ میں بیان ہونا ممکن ہی نہیں۔ یعنی ہر ناول کا اپنا خاص اسلوب ہوتا ہے۔ جو اسے خاص معنویت عطا کرتا ہے۔ ایک ناول نگار کے ہر ناول کا ایک سا اسلوب نہیں ہو سکتا، تاہم اس میں داخلی مرثلت ہو سکتی ہے۔ ناول کا سب سے اچھا اسلوب وہ ہے جو اس کے داخلی تقاضوں سے مکمل طور پر ہم آہنگ ہو۔ ناول کے داخلی تقاضوں کے پیش نظر یہ ظاہری طور پر بے ربط بھی ہو سکتا ہے لیکن اسے داخلی طور پر مربوط ہونا چاہیے۔ اسلوب ایسا ہونا چاہیے جو ناول کے تمام اجزا کو نامیاتی کل کی صورت دے۔ کیوں کہ ناول کے تمام تراجز اکو خاص صورت اور معنویت تو اسلوب ہی دیتا ہے۔ اسلوب جتنا ناولی ضرورت سے ہم آہنگ ہوگا، ناول اسی قدر کامیاب ہوگا۔ یہ واضح رہے کہ ناول کی تمام تر کامیابی کا انحصار صرف اسلوب پر نہیں ہوتا، بلکہ فنی لحاظ سے ناول ایک کامیاب ناول اس وقت بنتا ہے جب اس کے تمام اجزا ہم آمیز ہوں اور اس کا اسلوب ناولی صورت حال سے متشکل ہوا ہو اور اس کی معنویت میں اضافہ کا باعث ہو۔ اسلوب جتنی وارفتگی اور شدت سے اپنے موضوع سے جڑا ہوتا ہے، اسی قدر وہ ناول کو عظیم بناتا

ہے۔ اسلوب کی بہت میں علامات اوقاف، مصنف / کرداروں کی گفت گو، ان کا لب و لہجہ، جملوں کا آہنگ اور پیرا گراف کی تعمیر شامل ہیں۔ جنہو جو اُن کے ناول پوئیسس کو جو چیز شہرہ آفاق اور شاہ کار بناتی ہے وہ اس کا اسلوب ہے۔ اسلوب کی تشکیل میں ذاتی تجربات، چیزوں کو دیکھنے اور سوچنے کا انداز بھی اساسی کردار ادا کرتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ کافکا کے پاس الفاظ کی کمی تھی لیکن اس نے اپنے محدود ذخیرہ الفاظ کو اس صنعت گری سے استعمال کیا کہ اس کا یہ ایجا ز بھی اعجاز ٹھہرا۔

ایک ناول نگار کو تکنیکی اوزاروں کی ضرورت تو اس وقت پڑتی ہے جب وہ ناول لکھتا ہے لیکن اس میں ادیب / ناول نگار بننے کے لیے جن صلاحیتوں کا ہونا ضروری ہے وہ بقول ولیم فوکنر 'تجربہ، مشاہدہ اور تخیل' ہیں۔ ایک ادیب کے لیے تجربہ بہت ضروری ہے۔ ذاتی تجربہ جتنا گہرا اور متنوع ہوگا، وہ تخلیقی نگارش کے لیے اتنا ہی سازگار ثابت ہوگا۔ گہرے تجربے کے بغیر معیاری ادب تخلیق نہیں ہو سکتا۔ بھول سامر نفاش: 'ادب کے ہر پارے میں ایسی چیزیں ہوتی ہیں جو ادیب کے تجربے سے آتی ہیں۔ جن سے وہ فائدہ اٹھاتا ہے۔' اور ادیب کو انہیں چیزوں کے بارے میں لکھنا چاہیے جنہیں سمجھتا ہے اور جن کے بارے میں زیادہ جانتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر چیز تجربے سے نہیں سیکھی جاسکتی۔ مثلاً موت کا بیان۔ تو یہاں مشاہدہ معاون ثابت ہوتا ہے۔ تاہم تخیل کو تجربے اور مشاہدے دونوں پر فوقیت حاصل ہے۔ تخیل جس قدر زرخیز ہوگا، تجربہ اور مشاہدہ اسی قدر زرخیز اور گہرا ہوگا۔

علمائے ناول نے تجربے، مشاہدے، تخیل اور وسیع مطالعے کے ساتھ ساتھ دیگر کئی اہم نکات کی طرف بھی توجہ دلائی ہے۔ ان کے مطابق مزاح بھی ناول کی تخلیق میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ مار یو برگس یوسا کے بقول 'مزاح ادب میں زندگی کے کسی مخصوص تجربے کو بیان کرنے کے لیے ایک بیش بہا آلے کا کام دے سکتا ہے۔' مزاح ایک عظیم خزانہ ہے، زندگی اور اسی لیے ادب کا بنیادی عنصر ہے۔ جب کہ میلان کنڈیرا تو یہ کہتا ہے کہ مزاح (Comic) کے بغیر کوئی بڑا ناول تخلیق ہی نہیں کیا جاسکتا۔ میلان کنڈیرا اور دیگر کئی عالمی ناول نگاروں نے ناول کو 'وجودی حالت کا سیاح' قرار دیا ہے۔ کسی خاص عہد کے سماج کا بیان بھی ناول کے بنیادی سروکاروں میں شامل ہے۔

ہمارے ہاں بیشتر مترجمین نے ترجمہ کرتے ہوئے ناول کے تخلیقی اسلوب کو زیادہ اہمیت نہیں دی، بلکہ ان کی زیادہ تر توجہ روانی کے ساتھ کہانی ترجمہ کرنے پر رہی۔ بعض ناولوں کا تو ترجمہ کرنے کے بجائے ان کی تلخیص کر دی گئی۔ عالمی سطح پر اسلوب کو جو اہمیت حاصل ہے اس کا ادراک نہ تو مترجمین نے کیا اور نہ ہی ہماری تنقید نے کیا ہے۔ ناولی تجزیوں میں کبھی بھی اسلوب، اس کی ہیئت، آہنگ، ربط ضبط، ترتیب، ناول کی ہیئت اور معنی کی تشکیل میں اس کے کردار کو قابلِ مطالعہ ہی نہیں سمجھا گیا۔ اردو تنقید میں اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے عموماً یہ روایتی جملہ دہرایا جاتا ہے کہ زبان بڑی شستہ اور رواں ہے یا نثر میں روانی و سلاست ہے۔ تو کیا ہر قسم کے تجربات کو پیش کرنے کے لیے صرف روانی و سلاست کافی ہوتی ہے؟ کیا ہر قسم کا منظر صرف رواں نثر میں پیش کیا جاسکتا ہے؟ کیا ایسے تجربات نہیں ہوتے جن میں اسلوب کی روانی ان تجربات کو بے معنی، کمزور اور مسخ کر دیتی ہو؟ دراصل اسلوب وہی کامیاب ہے جو ناول کے اندر سے برآمد ہو۔ اسے ہم باہر سے داخل نہیں کر سکتے۔ عالمی ناول میں جزئیات و منظر نگاری اور وجود کی تہوں کو پرت در پرت کھولنے پر جو خصوصی توجہ رہی ہے، اس کا مطالعہ و تجزیہ بھی ہمارے ہاں مفقود ہے۔

تو ہمارے مترجمین، ناول نگاروں اور ناقدین سب کو ناول کے دیگر اجزاء کے ساتھ ساتھ تخلیقی اسلوب پر بھی گہری توجہ دینی چاہیے۔ تراجم ایسے ہونے چاہیں جو تخلیقی محرک ثابت ہوں اور تنقید ایسی ہونی چاہیے جو راہنما کا کردار ادا کرے۔

جس طرح تخلیقی تراجم کسی صنف کو ثروت مند بناتے ہیں، اسی طرح تنقیدی تراجم بھی اس صنف کے تقاضوں کو سمجھنے کے لیے کلیدی کردار ادا کرتے ہیں۔ اس کتاب کو مرتب کرنے کا بنیادی مقصد بھی یہی ہے کہ اردو ناولی تنقید کی روایت کو نہ صرف مضبوط کیا جائے بلکہ یہ بھی دیکھا جائے کہ عالمی سطح پر ناقدین ناولی متن کے اسرار و رموز کی نقب کشائی کس انداز میں کرتے ہیں۔ ان کے ہاں ناولی متن کے تفہیم و تجزیے کے لیے کن مباحث اور تکنیکی آوزاروں کو اہمیت حاصل ہے۔ میکسم گورکی نے لکھا تھا کہ اس دنیا میں کوئی دو اشخاص ایک کتاب کو ایک ہی طرح نہیں پڑھتے۔ یقیناً آپ بھی اس کتاب کو اپنے انداز میں پڑھیں گے اور اس سے مستفید ہوں گے۔ تاہم مجھے امید ہے کہ آپ کے سیکھنے کے لیے اس کتاب میں بہت کچھ ہوگا۔

یہ کتاب اردو ناول کی تنقید کو نئی جہت دینے کے خواب کی تعبیر کا ابتدائیہ ہے۔ ہماری کوشش

ہے کہ اس سلسلے میں جلد ایک اور ایسا ہی انتخاب پیش کیا جائے۔ ناول کے فن پر بھی زیادہ مضامین اس انتخاب میں شامل نہیں کیے گئے۔ ہماری خواہش ہے کہ ناول کی شعریات پر عالمی ناقدین کی تحریروں کا ایک انتخاب الگ سے شائع کرنے کا بھی ارادہ ہے۔

آخر میں میری اردو ادبی رسائل کے مدیران اور مترجمین سے درخواست ہے کہ تنقیدی مضامین کے تراجم اور اشاعت پر بھی خصوصی توجہ دی جائے۔

خالد محمود سامنیہ

۵ ستمبر ۲۰۲۱ء

(khalidghalibi7@gmail.com)

ناول کیا ہے؟

Terry Eagleton / صائمہ ارم

ناول افسانوی نثر (Prose Fiction) کا مناسب حد تک لمبا ٹکڑا ہے لیکن اس قسم کی بے ضرر تعریف بھی بہت محدود ہے۔ تمام ناول نثر میں نہیں لکھے گئے۔ کچھ ناول منظوم بھی ہیں جیسے پوشکن (Pushkin) کا یوگنی اونیگن (Eugene Onegin) یا وکرام سیٹھ (V kram Seth) کا گولڈن گیٹ (Golden Gate)۔ فکشن میں من گھڑت باتوں اور حقیقت کے درمیان فرق بہت واضح نہیں ہوتا اور مناسب حد تک لمبائی کا کیا مطلب ہوا؟ ایک نثری قصہ ایک طویل مختصر افسانہ کس نکتے پر ناول ہو سکتا ہے؟ آندرے ژید (Andre Gide) کے ناول امورالسٹ (Immora list) کو عموماً ناول کہا جاتا ہے جبکہ آنتن چیخوف (Anton Chekhov) کی کہانی دی ڈیول (The Duel) کو مختصر افسانہ سمجھا جاتا ہے حالانکہ دونوں تقریباً ایک جتنی طوالت کے حامل ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ ناول ایک ایسی صنف ہے جو بالکل صحیح تعریف کی محرومیت کرتی ہے۔ بذاتہ یہ ایک انوکھی بات ہے کیونکہ بہت سی چیزوں کی بالکل صحیح تعریف ممکن نہیں۔ مثال کے طور پر ”کھیل“ یا ”روئیس دار“ یہ کہنا مشکل ہے کہ ”روئیس دار“ ہونے کی شرط پوری کرنے کے لیے آپ کو کس حد تک چمپینیزی جیسا لگنا چاہیے۔ تاہم ناول کے بارے میں اہم نکتہ صرف یہی نہیں کہ وہ تعریف کی کوشش کو چکرا دیتا ہے بلکہ اسے طاقتور طور پر قابو کر لیتا ہے۔ یہ صنف سے زیادہ صنف مخالف (Anti-genre) ہے۔ یہ ادب کی دوسری جہت کو دکھا جاتا ہے اور ان کے ٹکڑوں کو آپس میں گھلا ملا دیتا ہے۔ رزمیہ، چوپائی، شاعری، طنز، تاریخ، مرثیہ، المیہ اور بہت سے دوسرے ادبی اسالیب کے ساتھ ساتھ ناول میں شاعری اور ڈرامائی مکالمہ بھی پائے جاسکتے ہیں۔ ورجینا وولف (Virgina Wolf) اسے

تمام ہیئتوں سے زیادہ یکدہار ہیئت کہتی ہیں۔ ناول دوسری اصناف میں سے اخذ کرتا ہے، ان کی تحریف کرتا ہے یا ان کو نئی شکل دے دیتا ہے۔ اپنے ادبی آباء کو اپنے اجزاء میں تبدیل کر کے وہ گویا ایک طرح سے ”ایڈیٹڈ“ انتقام لیتا ہے۔ اگر لفظ کی اس الوہی سطح کو جو پانکھم پیلس کے ارد گرد سمجھی جاتی ہے، قدرے کم کر دیا جائے تو یہ تمام ادبی اصناف کی ملکہ ہے۔

ناول ایک بڑی پگھلا دینے والی کھالی ہے۔ اصناف کی مکمل سلسلوں میں ایک مخلوط انسل۔ ایسا کچھ نہیں ہے جو یہ نہیں کر سکتا، وہ آٹھ سو صفحات میں ایک انسانی شعور کا کھوج لگا سکتا ہے۔ یا وہ ایک پیاز کی مہمات کو دوبارہ بیان کر سکتا ہے۔ ایک خاندان کی چھ سلسلوں پر محیط تاریخ کا نقشہ بنا سکتا ہے یا پنڈولین کی جنگوں کو دوبارہ تخلیق کر سکتا ہے۔ اگر یہ ایک ایسی ہیئت ہے جو خصوصاً متوسط طبقے سے تعلق رکھتی ہے تو جزوی طور پر ایسا اس لیے ہے کہ اس طبقے کا نظریہ حیات، دباؤ سے قتل آزادی کے خواب پر مرکوز ہے۔ تو جیسا دوستووسکی (Dostoevsky) کہتا ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جہاں خدا مر چکا ہے، ہر چیز کی اجازت ہوتی ہے اور ایسا ہی اس دنیا کے لیے بھی ہے جہاں قدیم جاہرانہ نظم مردہ ہو چکا ہے اور متوسط طبقہ فتح حاصل کر رہا ہے۔ ناول ایک ”انارکک“ (Anarchic) صفت ہے کیونکہ اس کا اصول یہ ہے کہ کوئی اصول نہ اپنایا جائے۔ ”انارکسٹ“ محض ایک ایسا شخص نہیں ہے کہ جو قوانین توڑتا ہے بلکہ وہ ایسا فرد ہے جو قانون کو قانون کے طور پر توڑتا ہے اور ناول بھی یہی کرتا ہے۔ اساطیر دائروں اور دہرائے جانے والے ہوتے ہیں جبکہ ناول ہیجان خیز ناقابلِ پیشین گوئی ہے۔ دراصل ناول کے پاس ہیئتوں اور تصورات کا محدود، آزمودہ فنی حربہ ہے۔ اس کے باوجود یہ حربہ غیر معمولی وسعت کا حامل ہے۔

چونکہ یہ کہنا مشکل ہے کہ ناول کیا ہے؟ اس لیے یہ بتانا بھی آسان نہیں کہ اس ہیئت کا آغاز کب ہوا؟ کئی مصنفین، پہلا ناول نگار ہونے کے ممکنہ امیدوار ہیں۔ ان میں میگل ڈی سروان تیس (Miguel de Cerrantes) اور ڈینیئل ڈیفو (Daniel Defoe) شامل ہیں لیکن آغاز کا پتا لگانے کا کھیل خطرناک ہوتا ہے۔ اگر ایک مقرر یا ضابطہ اعلان کرے کہ ”پیپر کلپ“ ۱۹۰۵ء میں ایجاد کیا گیا تو ہال کے پچھلے حصے سے کوئی نہ کوئی یہ اعلان کرنے کے لیے ضرور اٹھ کھڑا ہوگا کہ ایٹروسین (Etruscan) کی ایک قدیم مدفون جگہ سے ایک پیپر کلپ حال ہی میں دریافت ہوا ہے۔ روس کے ثقافتی نظریہ ساز میخائل باختن (Mikhail Bakhtin) نے ناول کے آثار سلطانی روم اور قدیم

ہیلنک رومانس (Hellenistic Romance) میں تلاش کیے ہیں۔ اسی طرح مارگریٹ این ڈوڈی (Margrate Anne Doody) دی ٹرو سٹوری آف ناول (The True Story of Novel) میں اس کا مقام پیدائش بحریہ روم کے قدیمی علاقوں میں دریافت کرتی ہیں۔ یہ تھا ہے کہ اگر آپ کے ذہن میں ”گاڑی“ کی تعریف مبہم ہے تو یہ مشکل نہیں ہوگا کہ آپ BMW کے آثار پرانے رومن رتھ میں تلاش کر لیں۔ (اس سے یہ واضح کرنے میں بھی مدد ملے گی کہ ناول کے بہت سے ناپختہ اور مردہ آثار کیوں ملتے ہیں؟ اس سے عموماً یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کی ایک قسم مرگئی ہے جبکہ دوسری قسم وجود میں آگئی ہے۔) پھر بھی، عہد قدیم میں بھی حقیقتاً ناول جیسی کوئی چیز تلاش کی جاسکتی ہے۔ جدید دور میں، ہم دیکھتے ہیں اس کا تعلق درمیانی طبقے کے ظہور سے ہے لیکن صحیح طور پر ایسا کب ہوا؟ کچھ مورخ اسے بارہویں یا تیرہویں صدی کے آس پاس بتاتے ہیں۔ کچھ ناقدین اس امر پر متفق ہیں کہ ناول کی جڑیں اس ادبی صنف میں ہیں جسے ہم ”رومانس“ (Romance) کے نام سے جانتے ہیں۔ ناول، رومانسز ہیں لیکن ایسے رومانسز جنہیں جدید تہذیب کی غیر شاعرانہ دنیا سے معاملہ ملے کرنا ہے۔ ان میں ان کے ہیرو اور ولن، خواہشوں کا پورا ہو جانا اور پریوں کی کہانیوں جیسے انجام موجود ہوتے ہیں لیکن اب ان چیزوں کو جنس، جائیداد، پیسہ اور شادی، سماجی تغیر اور نیوکلیر کنبد کی صورت میں ظاہر کرنا ہوگا۔ کوئی یہ دعویٰ کر سکتا ہے کہ آغاز سے انجام تک، جدید ناول کے موضوعات جنس اور جائیداد ہیں۔ لہذا ڈیفو (Defoo) سے وولف (Wolf) تک انگریزی ناول ایک طرح کا رومانس (Romance) ہے۔ اگر عہد وکٹوریہ کے کڑے مسائل سے حیرت انگیز شعبہ بازی دکھا کر خوشگوار انجام حاصل کر لیتے ہیں تو درحقیقت یہ اس سے کم نہیں جو رومانس کی جادوئی ترکیبیں کر سکتی ہیں۔ بروئیز (Brotes)، جارج ایلیٹ (George Eliot)، ہارڈی (Hardy) اور ہنری جیمز (Henry James) میں آپ عہد جدید سے قتل کی ہیئتوں مثلاً حقیقت نگاری، رپورٹاژ، نفسیاتی چھان بین اور اسی طرح کی دوسری ہیئتوں میں گھلایا کر دیکھ سکتے ہیں۔ تاہم اگر ناول ایک ”رومانس“ ہے تو یہ غیر مسکورکن ہے جس کے پاس چکرا دینے والی خواہشات اور جامد حقیقتوں کے بارے میں سمجھنے کے لے کچھ نہیں ہے۔

”رومانس“ عجائبات سے بھرا ہوتا ہے جبکہ جدید ناول اگر ٹھوس ارضی نہیں ہے تو کچھ بھی نہیں ہے۔ یہ اسطوری یا مابعد الطبیعیاتی دنیا کی بجائے لادینی اور اختیاری دنیا کو پیش کرتا ہے۔ یہ فطرت یا مافوق الفطرت کی بجائے ثقافت پر ارتکاز کرتا ہے۔ یہ ”تجربیدی“ اور ”دائمی“ کے بارے

میں چوکس ہے اور اس پر یقین رکھتا ہے جسے یہ چھو سکے، چکھ سکے اور قابو کر سکے۔ اس میں تا حال کچھ مذہبی عقائد ہو سکتے ہیں لیکن یہ مذہبی مباحثوں کے بارے میں اتنا ہی متذبذب ہے جتنا عام شراب خانے کا مالک ہو سکتا ہے۔ ناول ہمارے سامنے بند علامتی کائنات کی بجائے متبدل، ٹھوس اور غیر متعین احمیام والی (Open-Ended) تاریخ پیش کرتا ہے۔ زمان اور بیانیہ اس کا عطر ہیں۔ جدید عہد میں بہت کم چیزیں ناقابل تفسیر ہیں اور ہر عمل یہاں تک کہ ذات بھی، اپنی بنیادوں میں تاریخی محسوس ہوتی ہے۔ ناول ایک ایسی صنف ہے کہ جس میں تاریخ پورے طور پر شامل ہوتی ہے۔

یہ سب ”رومانس“ سے بہت مختلف ہے جیسا کہ سروانتیس، ڈان کھوٹے (Don Quixote) سے ظاہر ہے۔ غلطی سے، بعض اوقات ڈان کھوٹے کو پہلا ناول کہا جاتا ہے۔ اولین ناول ہونے سے زیادہ، ناول کی ابتدا کے متعلق ہے۔ چنانچہ یہ خصوصاً نرگسیت زدہ ادبی نکلڑا ہے۔ ایک ایسی حقیقت جو اس وقت مضحکہ خیز انداز میں واضح ہو جاتی ہے جب کھوٹے اور شانز و پانزے (Sancho Panza) ان کرداروں کے درمیان چلتے پھرتے ہیں جو حقیقتاً ان کے بارے میں پڑھ چکے ہیں۔ سروانتیس کا عظیم کام ہم پر یہ ظاہر کرتا ہے کہ ناول کس طرح سامنے آتا ہے کہ جب رومانی عینیت پسندی (Romantic Idealism)، یہاں کھوٹے کی خیالی صورت گری کی صورت میں حقیقی دنیا سے نکل راتی ہے۔ رومانس کو اس طرح دعوت مبارزرت دینے والا، سروانتیس پہلا مصنف نہیں تھا۔ پکارسک (Picaresque) ناول اپنے رنجیدہ، جدید شہری طور پر طریقوں سے واقف ”ایٹنی ہیر وازم“ کے ساتھ، کم از کم ضمنی طور پر اس وقت ایسا گرچکا ہے جب وہ لکھنے بیٹھا۔ لیکن ڈان کھوٹے ایک ایسا کام ہے جو واقعی رومانس اور حقیقت نگاری کے درمیان اس تنازع کو اپنا موضوع بناتا ہے، یوں ایک رسمی چیز کو موضوعاتی بنا دیتا ہے۔

اگر کوئی ایک ایسا مقام ہے کہ جہاں رومانی مثالیت اور سحر سے معری حقیقت نگاری کا ملاپ ممکن ہو تو وہ جنگ ہے۔ کچھ مظاہر ہی ایسے ہیں جو بہت زیادہ تلخ ہونے کے باوجود، اتنی پر تکلف لفاظی اور پرتا شیر اسلوب کو ابھارتے ہیں۔ لیکن سروانتیس کے ناول جنگ کا قریب ترین بیان کرتے ہیں۔ کھوٹے، جو خاصے رومانسز پڑھ لینے کے بعد سگی ہو گیا ہے، اپنی زندگی کا نمونہ کتابوں سے لیتا ہے جبکہ حقیقت نگاری، کتابوں کا نمونہ زندگی سے لیتی ہے۔ وہ ایسے رہتا ہے جیسے کتابی دنیا میں رہا جائے اور یوں ایسے ہی شخص کی طرح گفتگو بھی کرتا ہے لیکن چونکہ وہ کتاب کا ایک کردار ہے تو یہ

تصور (Fantasy) حقیقت بھی ہے۔ یوں ناول، زندگی کا آغاز دوسری چیزوں کے علاوہ رومانس پر طنز کے ساتھ شروع کرتا ہے اور یوں ایک طرح سے ادب مخالف (Anti-Literature) ہو جاتا ہے۔ یہ پُر تکلف آراستہ و پیراستہ منافقت و مبالغہ آمیز بیان اور تصور یہ کہ حقیقت نگار کے، غیر جذباتی نقطہ نظر سے دیکھتا ہے لیکن چونکہ ناول پر تکلف بیان اور ”تصور یہ“ ہے چنانچہ مضحکہ خیز باطنی تضاد پیدا ہو جاتا ہے۔

سروانتیس ہمیں یقین دلاتا ہے کہ وہ ادب کے عمومی لوازمات کے بغیر، تاریخ کو ”صاف“ اور ”عریاں“ پیش کرے گا لیکن صاف اور عریاں اسلوب بھی کسی دوسرے اسلوب کی طرح ہی ہے۔ یہ کہنا غلطی ہے کہ زبان کی کچھ اقسام ادبی طور پر دوسروں سے زیادہ، حقیقی دنیا کے قریب تر ہیں۔ ایک سٹری اور خطی شخص نو وارد انسان کی نسبت حقیقی زندگی کے زیادہ قریب نہیں ہوتا۔ یہ (اسلوب) عام بول چال سے قریب تر ہو سکتا ہے مگر یہ ایک الگ معاملہ ہے۔ حقیقت اور زبان کا رشتہ وسعت مکانی سے متعلق نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ کچھ الفاظ آزاد ہیں اور دوسرے مادی اشیاء سے بری طرح جکڑے ہوئے ہیں۔ بہر حال ایک مصنف کا صاف اور عریاں، دوسرے کے لیے آرائشی ہو سکتا ہے۔ بالکل اسی طرح کوئی حقیقت پسند افسانوی نگار، یہ یقین دلاتا ہوا محسوس ہو سکتا ہے کہ جیسے مثلاً ہمڈ ڈرائرز (Hair Dryers) ادبی توضیح کے مظاہر سے زیادہ اصلی اور حقیقی ہے وہ زیادہ مفید ثابت ہو سکتے ہیں لیکن ان کے درمیان فرق کا تعلق، حقیقت کے درجات سے نہیں ہے۔

چنانچہ، اولین عظیم ناولوں میں سے ایک، ہمیں ناول سے خبردار رہنے کی تاکید کرتا ہے۔ فکشن (Fiction) کا مطالعہ پاگل بنا سکتا ہے۔ دراصل یہ فکشن نہیں ہے جو پاگل پن کی طرف لے جاتا ہے بلکہ فکشن کی افسانویت کو بھول جانے سے ایسا ہو سکتا ہے۔ مسئلہ اس وقت پیدا ہوتا ہے جب اسے حقیقت کے ساتھ گنڈ کر دیا جائے، جیسا کہ ہونے لگتا ہے۔ فکشن جو اپنے آپ کو فکشن ہی سمجھتا ہے بالکل معقول ہے۔ اسی طرح، حقیقت (Irony) ہے جو ہمیں بچا لیتا ہے۔ سروانتیس، کہوٹے کے برخلاف اپنی اختراعات کو ادبی طور پر ماننے کی توقع نہیں کرتا۔ کم از کم اس اختراع کو نہیں جیسے ڈان کہوٹے کے نام سے جانا جاتا ہے۔ وہ ہمیں بے وقوف بنانے کی کوشش نہیں کرتا۔ ناول نگار جھوٹ نہیں بولتے کیونکہ وہ یہ تصور نہیں کرتے کہ ہم انہیں سچائی بتانے کے لیے کہیں گے۔ وہ بالکل اسی طرح جھوٹ نہیں کہتے جس طرح یہ اشتہاری فقرہ ”اس صحت کو دوبارہ تازہ دم کرتی ہے جہاں تک

دوسری بار نہیں پہنچ سکتی“ جھوٹ نہیں ہے حالانکہ یہ سچائی بھی نہیں ہے۔ ڈان کہوٹے کے حصہ اول میں ”سراے چلانے والا“ کہتا ہے کہ رومانز کا شائع ہونا اچھا ہے کیونکہ کوئی شخص بھی اتنا بے خبر نہیں ہو سکتا کہ وہ انہیں سچی تاریخ سمجھ لے۔ حقیقت میں خود ڈان کہوٹے کے اندر بہت رومانیت ہے۔ پھر بھی رومانس اتنا خالی از علت نہیں جتنا سراے کا مالک سمجھتا ہے۔ یہ یقینی طور پر ایک طرح کی خطرناک نزکیت ہے جس میں (جیسا کہ کہوٹے ایک مقام پر کہتا ہے) آپ یقین کر سکتے ہیں کہ ایک عورت سادہ اور خوبصورت ہے کیونکہ آپ ایسا چاہتے ہیں۔ ایسا ضروری نہیں کہ اشیاء کی اسی طرح توضیح کی جائے جیسی وہ ہیں۔ رومانی عینیت پسندی خاصی بصیرت افروز معلوم ہوتی ہے لیکن یقیناً یہ انانیت کی بھی قسم ہے جس میں دنیا آپ کے ہاتھوں میں گیلی مٹی کی طرح ہو جاتی ہے کہ آپ اسے اپنی مرضی کے مطابق موڑ سکیں۔ تصور یہ جو بہت پرکشش محسوس ہوتا ہے، اپنی بنیاد میں کج رائے انفرادیت ہے جو دنیا کو اپنی مرضی کے مطابق موڑنا چاہتا ہے۔ وہ اس چیز کو ماننے سے انکار کر دیتا ہے جس پر حقیقت نگاری سب سے زیادہ اصرار کرے (یعنی) ہماری خواہشات کے لیے حقیقت کی سرکشی اور شدید بے چلک وجود جس سے یہ ہمارے مقاصد کو ناکام بناتی ہے۔ حقیقت نگاری کے مخالف وہ ہیں جو اپنے ذہن سے باہر نہیں نکل سکتے۔ یہ گویا اخلاقی عدسے کی تال کا نقص ہے۔ یہ صرف کہوٹے کی ذاتی خطا جو سو رماؤں جیسی انانیت ہے جو خاصی مضحکہ خیز طنز کی صورت میں، اجتماعی رواج اور جاگیردارانہ نظام سے وفاداری سے والہانہ وابستگی کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

عینیت پسندی کے بارے میں کچھ چیزیں ناقابل تعریف بھی ہیں۔ کہوٹے کے اپنے مثالی تصورات میں غریبوں اور محروموں کی حفاظت کرنا شامل ہے۔ لیکن کچھ بے معنویت بھی موجود ہے۔ چنانچہ یہ صرف یوں نہیں ہے کہ کوئی مثالیت پسند ہونے کے بجائے سکی ہو بلکہ یہ ایسا ہے کہ ایک ہی سانس میں آدرش کو برقرار اور کم تر کر دیا جائے۔ وہ جو دنیا کو درحمت نہیں سمجھتے، وہ انتقام لینے کی خاطر اسے شدید نقصان پہنچاتے ہیں۔ ادب، اخلاق اور نظریہ علم انسانی سے متعلق حقیقت نگاری، آپس میں نازک باطنی تعلق رکھتے ہیں۔ کہوٹے کے سلسلے میں، تصور یہ بہت گہرے طور پر سماجی خصوصی اعزاز سے جڑا ہوا ہے۔ ایک شخص جو ایک معمولی عورت کو اعلیٰ طبقے کی دوشیزہ سمجھ سکتا ہے وہ یہ بھی مانتا ہے کہ دنیا میں اچھی زندگی گزارنا، اس کا حق ہے۔ طاقت اپنے مرکز تک بہت عمدہ ہوتی ہے لیکن تصور یہ بھی اپنے مرکز تک کاروباری ہے۔ ایک قابل فروخت جنس، جیسا کہ ناول کے پہلے حصے

میں پادری کلیسا کے قانون کے بارے میں تجربہ کرتا ہے۔ معجزہ اور منڈی، ایک دوسرے کے لیے اچھی نہیں ہیں۔ تصویر، حقیقت کو اپنے مقاصد کے مطابق بدلتا ہے اور حقیقت، تجارتی قوانین کی صورت میں، تصویر کو اپنی دلچسپی کے مطابق ڈھالتی ہے۔

یوں محسوس ہوتا ہے کہ حقیقت نگاری کو پذیرائی نہیں مل سکتی کیونکہ عام قاری کو عجائب اور غیر معتدل اشیاء میں مزہ آتا ہے۔ مضحکہ خیز تضاد (Irony) یہ ہے کہ ناول کی ہیئت میں روزمرہ زندگی بہت کی طرح شامل ہے۔ کہوٹے کے ساونقی القباسات، مقبول توہمات کے اعلیٰ طبقاتی نقطہ نظر کی ایک قسم ہیں۔ عام لوگ فن کے آئینے میں اپنی ہی شکل نہیں دیکھنا چاہتے۔ وہ کام کاج کے وقت خاصی حد تک معمولی زندگی گزارنے کے بعد اپنے آرام کے اوقات میں اس ہی کا دوبارہ جائزہ لینے کے خواہش مند نہیں ہوتے۔ مزدور، دکلا کی نسبت تصویر یہ کا سہارا لینے کی طرف زیادہ مائل ہوتے ہیں۔ سروانٹیس کا پادری تسلیم کرتا ہے کہ مزدور طبقے کو روٹی کے ساتھ سرکس اور کام کے ساتھ تفریح کی بھی ضرورت ہے۔ وہ یقین رکھتا ہے کہ انہیں بھی کھیل (Play) دیکھنے کی ضرورت ہے۔ صرف تہذیب یافتہ طبقہ اشرفیہ کے لیے فن معقول اور فطرت کے قریب ہو سکتا ہے۔ یوں سروانٹیس اپنی تخلیقات کی سچائی سے ظاہری مطابقت کی بناء پر سنجیدہ ادبی مقام حاصل کر لیتا ہے۔ ممکنات اور نقالی پر۔ جیسا کلیسا کا قانون لاگو ہوتا ہے اور پھر ایک ہیرو کی تخلیق جو فنکاری سے جھوم کو کھینچ لینے والے تصورات رکھتا ہے۔ اگر ناول ایک ایسی صنف ہے جو عام زندگی کی توثیق کرتی ہے تو یہ ایسی ہیئت بھی ہے جس میں اقدار اپنے خواص کے تنوع اور کشمکش کی انتہا پر ہوں۔ ڈیفو (Defoe) سے وولف (Woolf) تک ناول جدیدیت کی پیداوار ہے اور جدیدیت ایک ایسا دور ہے جس میں ہم بنیادوں سے بھی متفق نہیں ہو سکتے۔ ہماری اقدار اور اعتقادات منتشر اور بے سیل ہیں۔ اور ناول اس صورتحال کا عکس پیش کرتا ہے۔ ادبی ہیئتوں میں یہ سب سے زیادہ مخلوط الاصل ہے۔ ایک ایسا مقام جہاں مختلف آوازیں، مخصوص طرز کلام اور اعتقادی نظام مستقل طور پر آپس میں ٹکراتے رہتے ہیں۔ اسی لیے ان میں سے کوئی بھی، کوشش کے بغیر غالب نہیں ہو سکتا۔

حقیقت نگار ناول، دنیا کو ایک خاص نقطہ نظر سے دیکھنے کی آڑ میں اپنا اثر و رسوخ ثابت کرتا ہے۔۔۔ یہ ایک مقصد سے دوسرے کی طرف تبدیل ہوتا ہے۔ بدلے میں بیانیہ کو مختلف کرداروں کے حوالے کرتا ہے اور ایسے واقعات و کرداروں کے لیے ہماری ہمدردی جیت لیتا ہے جنہیں اس نے

واضح طور پر جاندار پانے کے لیے ہم غیر آرام دہ محسوس کرتے ہیں۔ درحقیقت، یہ ایک وجہ ہے کہ یہ صنف آغاز میں اس قدر شک و شبہ کا شکار کیوں ہوئی۔ تخیلاتی دنیا، شیطان کو بھی ایک چونچال دوست بنا سکتی ہے۔

میخائل باختن (Mikhail Bakhtin) کے مطابق ناول نمودار ہوتا ہے اور پھر غائب ہو جاتا ہے۔ ایک دریا کی طرح جو چوڑے کے پتروں کے چٹائی منظر سے اپنا راستہ بناتے ہوئے گزر رہا ہو۔ وہ سمجھتا ہے کہ جب ایک مرکزی ادبی، لسانی اور سیاسی طاقت چوراچورا ہونے لگے تو آپ اسے (ناول) کو پالیتے ہیں، ایسا تب ہوتا ہے جب زبانی اور آدرشی مرکز مزید قائم نہ رہے۔ جیسے ہیلنسٹیک گریس (Hellenistic Greek) سلطانی روم یا ازمنہ وسطی کے چرچ کے دھندلا جانے کی صورت میں باختن ناول کو ابھرتے ہوئے محسوس کرتا ہے۔ ہمہ گیر سیاسی، لسانی اور تہذیبی ہمتیں اس چیز کے لیے جگہ خالی کر رہی ہیں جسے باختن Heteroglossia یا لسانی تنوع کہتا ہے اور یہ سب کچھ ناول میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے خیال میں، ناول خلقی طور پر معیارات کے خلاف ہے۔

بہر صورت، ہر طرح کا تنوع انقلابی ہوتا ہے نہ اقتدار کی ہر صورت جاہرانہ۔ باختن صحیح کہتا ہے کہ ناول دوسری اصناف کے کلڑوں کے ساتھ تہذیبی تناظر کے دھارے سے ابھرتا ہے۔ یہ اعلیٰ تہذیبی طرز زندگی کی باقیات اور کباڑ سے اپنا مواد حاصل کرتا ہے اور اس کا مطلب ہے کہ یہ صرف ایک منفی شناخت رکھتا ہے۔ زبانوں اور زندگی کی مختلف شکلوں کے اختلاط کی بنا پر محض جدیدی معاشرے کا ایک عکس نہیں بلکہ اس کا ایک نمونہ ہے۔

ہیگل ناول کو جدید نثری دنیا کے رزمیہ کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ اس میں رزمیہ (Epic) کی تمام تر وسعت اور دائرہ کار موجود ہے، ماسوائے اس کے کہ اس کی مافوق الفطرت جہت زیادہ حصے میں شامل نہیں۔

یانیہ، ڈرامائی عمل اور مادی دنیا کے تعریف میں دلچسپی، ناول کو کلاسیکی رزمیہ سے متشابه بناتی ہے۔ البتہ ماضی کے بجائے، حال کو پیش کرنے کی وجہ سے، یہ اس سے مختلف بھی ہے کیونکہ ناول جیسا اس کے نام ہی سے ظاہر ہے، سراسر ایک ”ہم عصر“ صنف ہے۔ اس حد تک ”ہومر“ کی نسبت یہ ”وی ٹائمز“ کے ساتھ زیادہ مماثلت رکھتا ہے۔ جب یہ ماضی کی طرف رجوع کرے تو یہ اکثر اسے حال کی ماقبل تاریخ کے طور پر ہی لیتا ہے حتیٰ کہ تاریخی ناول میں بھی عموماً حال کے چھپے ہوئے آثار

موجود ہوتے ہیں۔ ناول ایک ایسی تہذیب کی دیو مالا ہے جو اپنی روزمرہ زندگی سے محو ہے۔ یہ اپنے عصر سے پیچھے ہے نہ آگے۔ بلکہ اس کا ہمدوش ہے۔ یہ مرے لٹنات۔ ماضی پرستی یا غیر حقیقی امید کے بغیر اس کی جھلک ہے۔ ماضی پرستی (Nostalgia) اور تخیلاتی دنیا (Utopia) دونوں سے انکار کا مطلب ہے کہ حقیقت پسند Realistic ناول سیاسی نقطہ نظر میں رجعت پسند ہوتا ہے نہ انقلابی۔ اس کی بجائے یہ اپنی روح میں مثالی مصلح ہے۔ یہ حال کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے لیکن ایک ایسے حال کے ساتھ جو ہمیشہ تبدیلی کے عمل سے گزرتا رہتا ہے۔ یہ کسی اور دنیا کا مظہر ہونے کی بجائے اس دنیا کا عمل ہے لیکن چونکہ تبدیلی، دنیا داری کا ایک حصہ ہے تو یہ پیچھے مڑ کے دیکھنے والا بھی نہیں ہے۔

اگر ناول واضح طور پر جدید ہیئت ہے، اس کی قدیم تاریخ کچھ بھی ہو، تو اس کی ایک وجہ بھی ہے کہ یہ ماضی سے جڑے رہنے کا انکار ہے۔ جدید ہونے کا مطلب یہ ہے کہ ہر اس چیز کو ماضی قرار دے دیا جائے جو دس منٹ پہلے وقوع پذیر ہوئی ہو۔۔۔

ایک باغی نوجوان کی طرح ’جدید‘ اپنے جد سے یقینی جدائی کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے۔ اگر یہ آزادی بخشے کا تجربہ ہے تو یہ آزار دہ (Traumatic) بھی ہو سکتا ہے۔

یہ ایک ایسی مصنف ہے جو روایتی نمونوں سے خود کو الگ کر لیتی ہے۔ یہ رسوم، اساطیر، فطرت، آثار قدیمہ، مذہب یا سماج کے رائج کردہ مثالی نظریاتی نمونوں پر مزید انحصار نہیں کر سکتا۔ اور یہ ایک نئی طرح کی خود پسندی کے اظہار سے زیادہ قریبی تعلق رکھتا ہے۔ ایسی خود پسندی جو تمام اجتماعی ضابطوں کے مثالی نمونوں کو بہت بھینچ دینے والی سمجھتی ہے۔ رزمیہ کا کوئی ایک مصنف نہیں ہوتا۔ جبکہ ناول واحد مصنف کے آثار رکھتا ہے جسے اسلوب کہا جاتا ہے۔ اس کی روایتی نمونوں سے عدم برداشت، اجتماعیت کے پینے سے بھی تعلق رکھتی ہے کیونکہ اقدار اس قدر متنوع ہو چکی ہیں کہ انہیں مجتمع نہیں کیا جاسکتا۔ جہاں اقدار زیادہ ہوں گی وہاں قدر بجائے خود ایک مسئلہ بن جائے گی۔

ناول اور جدید سائنس کی خود ایک ہی عہد میں ہوئی اور یہ اس کے کلاسیکی اقدار پر شک و شبہ کے ساتھ اس کے سنجیدہ، غیر مذہبی، عقلی، تفتیشی رجحان میں بھی حصہ بناتا ہے لیکن اس کا مطلب ہے کہ اگر یہ بیرونی اختیار کو نہیں مانتا تو اسے اس کو اندرونی طور پر ڈھونڈنا ہوگا۔ اختیار کے تمام روایتی نظام اڑا دینے کے بعد اس کے لیے اپنے آپ پر اختیار نافذ کرنا ضروری ہے۔ اب اختیار کا مطلب خود کو کسی منبع کے مطابق ڈھالنا نہیں بلکہ خود ایک مخرج بن جانا ہے۔

جیسے لفظ ناول ظاہر کرتا ہے اس میں جدت طرازی (Originality) کا سحر موجود ہے لیکن اس کا یہ مطلب بھی ہے کہ ناول اپنے آپ سے باہر ہر چیز میں تجرباتی اختیار رکھتا ہے جو اسے ہنگامی بنا دیتا ہے۔۔۔

یوں ناول جدید انسانی وجود کی علامت ہے۔ یہ بھی جدت طراز ہے ان معنوں میں کہ جدید خواتین و حضرات کے بارے میں یہ فرض کیا گیا ہے کہ وہ اپنے وجود کے خود ہی منصف ہوں گے۔ کیا آپ ہیں؟ اب اس کا فیصلہ قرابت داری، راویت یا سماجی درجہ بندی سے نہیں کیا جاتا بلکہ آپ وہ ہیں جو آپ خود اپنے لیے متعین کرتے ہیں۔ جدید موضوعات بحث، جدید ناول کے ہیرو کی طرح، آگے بڑھتے ہوئے اپنا ثبات کرتے ہیں۔ البتہ یہ ایک نازک اور منفی طرح کی آزادی ہے جس کی اپنے آپ کے سوا کوئی ضمانت نہیں۔ حقیقی دنیا میں کچھ ایسا نہیں جو اسے سہارا دے سکے۔ جدید عہد میں مسلمہ قدریں اس دنیا سے بھاپ کی طرح اڑ گئی ہیں۔ یہی امر لامحدود آزادی کا باعث ہے لیکن یہ بھی ہے کہ یوں ایسی آزادی بے حد خالی بھی ہو جاتی ہے۔ اگر ہر چیز کی اجازت ہے تو ایسا صرف اس وقت ہو سکتا ہے کہ جب کچھ بھی فطری طور پر کسی دوسری چیز کے لیے قابل قدر نہ رہے۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ ناول اور رزمیہ ماضی کی طرف اپنے رویے کی وجہ سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں لیکن ان دونوں میں ایک اور بنیادی فرق بھی ہے۔ رزمیہ اشراقیہ اور جنگی ہیروؤں کی دنیا سے تعلق رکھتا ہے جبکہ ناول روزمرہ زندگی سے متعلق ہے۔ یہ بہت مقبول مصنف ہے۔ ایک مرکزی ادبی طرز جو عام لوگوں کی زبان بولے۔ ناول عظیم بول چال والا ادبی فن ہے جو کسی مخصوص ادبی زبان کی بجائے معمولی بول چال پر انحصار کرتا ہے۔ یہ پہلی ادبی ہیئت نہیں ہے کہ جس میں عام لوگ نمودار ہوتے ہیں لیکن انہیں غیر متزلزل بنجیدگی سے موضوع بنانے میں یہ اولین ہے۔ بلاشبہ، اس کا ہم عصر، سوپ اوپیرا (Soup Opera) ہے جس سے ہم زیادہ لطف اندوز اس لیے نہیں ہوتے کہ اس کے پلاٹ میں وقفہ وقت ڈرامائی موڑ آتے ہیں بلکہ اس لیے کہ ہم اس میں جانی بوجھی اور روزمرہ زندگی کو دیکھتے ہیں جو بذاتہ ایک سحر ہے۔

مارل فلیمنڈرز (Mali Flanders) کا جدید مقابل ایسٹ اینڈرز (EastEnders) ہے۔ ریالٹی ٹی وی (Reality TV) کے پروگراموں کی حیران کن مقبولیت، جو صرف اس پر مشتمل ہوتے ہیں کہ کوئی گھنٹوں تک اپنے باورچی خانہ میں بے دماغی کے ساتھ مشر پٹر کرتا پھرے، آخر میں

ایک دلچسپ سچائی پیش کرتی ہے کہ ہم میں سے کئی بندھے ہوئے معمول اور نگرانی (زندگی) کو، غیر معمولی پہچان خیز ہم جوئی کے منہج سے زیادہ دُفرب پاتے ہیں۔

اب تک شائع ہونے والے عظیم ادبی کارناموں میں سے ایک، ایک اربا بخ (Eric Aurebach) کے مائیسز (Mimesis) کا موضوع روزمرہ زندگی کی قدر ہے۔

اربا بخ کے نزدیک حقیقت نگاری ایسی ادبی ہیئت ہے جو خواتین و حضرات کی روزانہ زندگی کو بذاتہ بہت قابل قدر گردانتی ہے۔ انگریزی ادب میں اس کی اولین مثالوں میں سے ایک ورڈز ور تھ اور کولریج کی لریکل بیلڈز (Lyrical Ballads) میں ڈھونڈی جاسکتی ہے جو ایک ہیئت کو آدرشی بناتے ہوئے عام زندگی کو تخلیق کا مآخذ سمجھتی ہے۔ اربا بخ کے لیے ناول ابتدائی مرحلے میں جمہوریت پسند فن کی ایک قسم ہے۔ ہر اس چیز کا مخالف جو اسے جامد سلسلہ مراتب سے پیوستہ، تاریخی شکن محسوس ہو۔ کلاسیکی آثار، قدیمہ سماجی طور پر امتیازی فن لطیف ہے۔ والٹر بنجمن کی اصطلاحات کو اپناتے ہوئے، یہ فن کی وہ شکل ہے جو فاصلے اور جاہ و عظمت کے اس ”ہالے“ کو تیار کر دیتی ہے جو ایسے کلاسیکی انسانی ہنر اور صناعی کے نمونوں سے جڑا ہوتا ہے، اور یوں زندگی کو ہماری رسائی سے باہر کرنے کی بجائے، ہمارے قریب تر لے آتی ہے۔ مائیسز (Mimesis) میں مصنفین یہودہ، توانا، ارضی، فعال، روزمرہ کی بولی، بے شکے اور تاریخی مزاج کے حامل ہونے کی وجہ سے اعلیٰ درجہ پاتے ہیں اور اپنے ڈھانچے کے جوڑوں پر نفس طریقے سے روایتی، طبقہ اشرافیہ سے متعلقہ آدرشی، میٹر پوٹا پ اور غیر ترقی پذیری کا لبادہ اوڑھ لیتے ہیں۔ یوں اربا بخ دلیل دیتا ہے کہ کلاسیکی آثار قدیمہ کی تہذیب میں عام لوگوں کے ساتھ سنجیدہ برتاؤ نہیں تھا۔ اس کے برخلاف ”عہد نامہ جدید“ جیسا متن میٹر (Peter) جیسے منکسر المواج پھیرے کو شدید المناک حالت میں دکھاتا ہے۔۔۔

کسی چیز کو حقیقت پسند کہنے کا مطلب یہ مان لینا ہے کہ وہ حقیقی نہیں ہے۔ نقلی دانت ”حقیقی“ ہو سکتے ہیں لیکن خارجہ امور کا دفتر نہیں۔۔۔ مابعد انجدید ثقافت کو اس صورت میں حقیقی کہا جا سکتا ہے کہ یہ سطحیت کی باورائے حقیقت دنیا، دولتت اجزا اور بے ترتیب حیات کے ساتھ وفادار ہے۔ حقیقت پسند فن، فن کی کسی بھی دوسری قسم کی طرح صناع ہو سکتا ہے۔ ایک مصنف جو چاہتا ہے کہ وہ حقیقت پسند لگے، اس طرح کے فقرے شامل کر سکتا ہے کہ ”ایک سرخ و سفید چہرے والا سائیکل سوار ان کے پاس سے بمشکل ڈگمگاتا ہوا گزرا“ جبکہ باسانی یوں بھی لکھا جاسکتا تھا ”بے سری سیٹی

بجائے ہوا ایک سرخ بالوں والا لڑکا، بائیسچہ کی باز کے نیچے سے ریگلتا ہوا نکلا۔“ پلاٹ کے نقطہ نظر سے اس قسم کی تفصیلات قطعاً غیر ضروری ہو سکتی ہیں۔ یہ صرف اس بات کی علامت ہیں کہ یہ ”حقیقت نگاری“ ہے جیسا کہ ہنری جیمز کہتا ہے کہ ان میں ”حقیقت کی خوب“ ہے۔ اس طرح حقیقت نگاری نچی تلی پیش بینی ہے۔ یہ ایسی ہیئت ہے جو اپنے آپ کو دنیا سے اوپر اٹھانا چاہتی ہے۔ فن کے لحاظ سے اس کا درجہ دبا دیا گیا ہے۔ اسی لیے اس کی پیش کش (نمائندگی) اتنی شفاف ہے کہ ہم اس میں حقیقت کو بذاتہ دیکھ سکتے ہیں۔ یوں لگتا ہے کہ حتیٰ نمائندگی وہی ہوگی کہ جو اس سے بالکل مشابہ ہو جس کی نمائندگی کی جارہی ہے لیکن پھر بھی طنزیہ طور پر یہ ہرگز ”نمائندگی“ نہ ہوگی۔ ایک شاعر جس کے الفاظ کسی طرح سیب اور آلو بخارا ہو جائیں، سبزی فروش تو بن جائے گا، شاعر نہیں رہے گا۔

کچھ نقادوں کے خیال میں، فنی لحاظ سے حقیقت نگاری، اصلیت سے زیادہ اصل ہے کیونکہ یہ غلطیوں اور پیش بند یوں کو تراشتے ہوئے، زندگی کو اس کی حقیقی صورت میں دکھاتی ہے۔ حقیقت، پریشان کن، نامکمل معاملہ ہونے کی وجہ سے اکثر ہماری توقعات کو پورا نہیں کرتی مثلاً جب وہ رابرٹ میکس ول (Robert Max Well) کو گھاٹ پر کھڑا رہنے کی بجائے سمندر میں ڈوب جانے دیتی ہے۔

جین آسٹن یا چارلس ڈکنز ایسے ابتر انجام کو کبھی برداشت نہ کرتے۔ ایسے بگاڑ کی ناقابل شمار مثالوں میں سے ایک میں، تاریخ، ہنری کسنجر کو امن کا نوبل پرائز نواز دیتی ہے۔ یہ ایسا دھماکہ خیز ماورائے حقیقت واقعہ ہے کہ کوئی عزت نفس کا مالک حقیقت پسند ناول نگار تو شاید ایک انسانک اور دہشت انگیز مذاق کے علاوہ، ایسا سوچ بھی نہیں سکتا۔

یوں یہ کہنا خطرناک ہے کہ حقیقت نگاری ”زندگی کو اس طرح دکھاتی ہے کہ جیسی وہ ہے“ یا اس میں عام لوگوں کے تجربات کو پیش کیا جاتا ہے۔ یہ دونوں بیانات اتنے سادہ نہیں بلکہ اختلافی ہیں۔ حقیقت نگاری، نمائندگی کا معاملہ ہے اور آپ یہ جاننے کے لیے کہ وہ کتنے اصل ہیں، نمائندگان کا حقیقت سے تقابل نہیں کر سکتے۔ جب کہ جیسے ہم ”اصلیت“ کہتے ہیں اس میں بھی ”نمائندگی“ کا سوال شامل ہے۔ بہر حال حقیقت پسند پیش کش کے بارے میں کیا اختتام اثر کن ہے؟ ہم ایسا کیوں چاہتے ہیں کہ ایک پورک شاپ (Pork Shop) کے تصور کو بالکل پورک شاہی کی طرح لگانا چاہیے۔ جزوی طور پر بلاشبہ، ایسا اس لیے ہے کہ ہم اس فن کی تعریف کرتے ہیں جو مشابہت کی گھڑی گھڑائی

شکل سامنے لے آئے۔ لیکن شاید اس لیے بھی کہ تحفیل (Fascination) جو عکس دکھاتا ہے اور چیزوں کو ڈگنا کر دیتا ہے، انسانی نفسیات میں عمیق تر گہات لگائے ہے اور جو جادو کی جڑ میں بھی موجود ہے۔ اس پہلو میں، حقیقت نگاری، جسے ارباب سب سے پختہ ہیئت کہتا ہے، سب سے زیادہ رجعت پذیر بھی ہو سکتی ہے۔ جو سحر اور اسرار کا متبادل محسوس ہو، وہ بذات ان کی سب سے بڑی مثال بھی ہو سکتا ہے۔

تمام ناول حقیقی نہیں ہوتے لیکن حقیقت نگاری جدید انگریزی ناول کا غالب اسلوب ہے۔ یہ بہت سے ناقدانہ فیصلوں کا پیمانہ بھی ہے۔ ادبی کردار جو قابل یقین، متحرک، سڈول اور نفسیاتی طور پر پیچیدہ ہونے کی وجہ سے حقیقی نہیں ہیں۔ عام طور پر ناقدانہ تنقیدی حلقوں کی طرف سے کم رتبہ پاتے ہیں۔ یہ واضح نہیں کہ یہ سوفوکلیس کے ٹیریسیاس (Sophocle's Teiresia)، میکیتھ کی جادوگر نیاں (Macbeth Witehes)، ملٹن کے خدا (Milton's God)، سنکٹ کے گلیور (Swift's Gulliver)، ڈکنز کے فوجن (Dickens's Fagin)، یایکٹ کے پوزو (Beckett's Pozzo) کا کیا درجہ متعین کرتے ہیں۔ حقیقت نگاری ایک ایسا فن ہے جو مادی دنیا سے اپنی رغبت، رسی، پر تکلف اور مابعد الصبیحاتی اشیاء سے عدم پروا داشت، انفرادی زندگی کے لیے بے پناہ تجسس، تاریخی ارتقاء میں پختہ اعتقاد کی وجہ سے ابھرتے ہوئے درمیانی طبقے سے موافقت رکھتا ہے۔ آئن واٹ (Ian Watt) دی رائز آف دی ناول "The Rise of the Novel" میں ان سب کو وہ وجوہات بتاتا ہے کہ ناول اٹھارویں صدی میں کیوں ابھرا؟ وہ درمیانی طبقے کی انفرادی نفسیات میں دلچسپی، دنیا کے متعلق لادینی اور امتیازی نکتہ نظر اور محسوس اور مخصوص کی طرف اس کی والہانہ وابستگی کو بھی دلیل کے طور پر پیش کرتا ہے۔ جہاں تک "رسمیات" کا تعلق ہے، یہ بھی قابل توجہ ہے کہ ناول، Masques غنائی گیتوں (Odes)، حزنہ (Elegies) کی طرح خاص مواقع پر لکھے جانے والی ہیئت نہیں ہے جو شاید طبقہ اشرافیہ کی سرپرستی میں، خاص مواقع کے لیے لکھا جائے۔ یہ بھی اس کے طبقہ اشرافیہ سے متعلق ہونے کی بجائے عوامی ہونے کا ایک ثبوت ہے۔

اٹھارویں صدی کے بہت سے ناقدین کے لیے، اس سوال کا جواب کہ "ناول کیا ہے" یوں ہو سکتا ہے: ایک ناقص افسانوی کلزا جو صرف عورتوں اور خدام کے لیے موزوں ہے۔ اس تعریف پر، جیکی کولن (Jackie Collins) ناول لکھتا ہے لیکن ولیم گولڈنگ (William

(Golding) ایسا نہیں کرتا۔ ان ابتدائی مبصرین کے لیے ناول News of the World کی بہ نسبت The Times سے بھی کم رتبہ تھا۔ یہ اخبار کی طرح بھی تھا کیونکہ یہ ایک ایسی شے ہے کہ جسے آپ عموماً خریدتے ہیں اور صرف ایک دفعہ پڑھتے ہیں جبکہ اس کے مقابلے میں یہ اخلاقی کتابوں کے ایک چھوٹے سے ذخیرے کا مالک ہونا، جس کا آپ بار بار بغور مطالعہ کریں ایک روایتی طریق کار ہے۔ تقریباً وہی کردار ادا کرتے ہوئے جوای۔ میل نے ہاتھ سے کی گئی خط کتابت کے ساتھ کیا، تیز رفتار، عارضی اور صرف پذیرائی دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔ ناول کا مطلب ہے ہیجان خیز تخیل (Fantasy)، جو ایک وجہ ہے کہ ہیری فیلڈنگ (Henry Fielding) اور سیوکل رچرڈسن (Samuel Richardson) جیسے مصنفین نے اپنی تخلیقات کو ”تاریخ“ کیوں قرار دیا۔

اٹھارویں صدی کے عجیب عام طور پر جدت طرازی کو اعلیٰ درجہ نہیں دیتے تھے۔۔۔ یوں نئی سچائیاں بے اصل تھیں یا بے قدر۔ جو کچھ نافذ العمل تھا وہ واجب التعمیم بھی تھا۔ ناول ادب نہیں تھا اور یقیناً فن بھی نہیں۔ یہ فرض کرنا کہ آپ کی کہانی اصل زندگی کی کہانی ہے، جس کو آپ نے پھسوندی لگے خطوط اور خطوطوں کے ایک ڈھیر میں سے اتفاقاً دریافت کر لیا تھا۔ اصل میں اس بات کا اشارہ کرنے کا ایک راستہ ہے کہ یہ رومانی کا ٹھکڑا نہیں تھے۔ اگر آپ کا دعویٰ سنجیدگی سے نہیں لیا جاتا تو یہ اسے سنجیدگی کا حامل بنانے کا ایک طریقہ بھی تو ہے۔۔۔ آخر میں ناول، کلاریشا ہارلو (Clarissa Harlowe) اور ایما وڈ ہاؤس (Emma Woodhouse) سے مولی بلوم (Molly Bloom) اور مسز رامسے (Mrs. Ramsay) تک عورت کی اعلیٰ شان تصویر کشی کر کے، ان سے شدید انتقام لیتا ہے جو اسے محض عورتوں کے لیے مناسب قرار دے کر رد کر دیتے تھے۔ اس نے فن (Craft) کی چند نمایاں خاتون مفسرین بھی پیدا کی ہیں۔ ایک ہیئت کے طور پر اس کی اہمیت بڑھتی رہے گی کیونکہ شاعری تیزی سے نچے ہو رہی ہے۔ شیلے اور سون برن (Swinburn) کے درمیان کہیں شاعری، عوامی صنف کے طور پر بتدریج ختم ہوتی جا رہی ہے۔ ادبی ریاضت کی نئی تقسیم میں اس کے اخلاقی اور سماجی فرائض ناول کو منتقل ہو رہے ہیں۔ انیسویں صدی کے وسط سے لفظ ”شاعری“ تقریباً باطنی، نجی، روحانی یا نفسیاتی کے مترادف ہو گیا ہے۔ اس طرح کہ جو بلاشبہ دانٹے (Dante)، ملٹن (Milton) اور پوپ (Pop) کے لیے بہت حیران کن ہے۔ شاعری کی نئی تعریف کے مطابق، اسے سماجی، غیر مسلسل، نظریاتی اور تصوراتی، جوتھری فکشن کا خاصہ ہے، کے متضاد سمجھا جاتا ہے۔ ناول

بیرونی دنیا کا خیال رکھتا ہے جبکہ شاعری اندروں سے متعلق ہے۔۔۔ ان دونوں رجحانات کے درمیان یہی فراق عوامی اور نجی کے درمیان بڑھتی ہوئی مغایرت کو ظاہر کرتا ہے۔

شاعری کا مسئلہ یہ ہے کہ یہ ”زندگی“ سے بتدریج دور ہوتی محسوس ہو رہی ہے کیونکہ کارخانوں کا سرمایہ دارانہ معاشرہ ”زندگی“ کی ہیئت بنا رہا ہے۔ نیمہ کمپنیوں اور گوت کی پیداواری Pies کی دنیا میں غنائیت کی کوئی خاص جگہ نہیں ہے۔ ”شاعرانہ انصاف“ کے فقرے کا مطلب ہے کہ ایک ایسی قسم کا انصاف جس کی ہم حقیقی زندگی میں توقع نہیں کرتے۔ تاہم ناول کی سماجی وجود سے انتہائی قربت میں بھی ایسا ہی مسئلہ ہے۔ اگر ناول ”زندگی کا ایک ٹکڑا“ ہے تو یہ ہمیں مزید عمومی سچائیوں کے بارے میں کیسے سکھلا سکتا ہے۔

سیموئل ریچرڈسن (Samuel Richardson) جیسے اٹھارویں صدی کے پُر خلوص پڑھنے والے مصنفین کا یہ خاص مسئلہ ہے، جن کے لیے فکشن کی مہارت صرف اسی وقت قابل توجیہ ہے جب وہ کسی اخلاقی سچائی کا پرچار کرے۔ مسئلہ یہ ہے کہ جس قدر آپ اپنی حقیقت نگاری کی نقشہ کشی کرتے ہیں یہ اتنی ہی اخلاقی سچائیاں پیش کر دیتی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ اسی قدر ان کی بنیادیں بھی کھوکھلی کرتی ہے۔ کیونکہ قاری اس عالمگیر سچائی جس کی حقیقت نگاری تمثیل پیش کرے، کی طرف متوجہ ہونے کی بجائے حقیقت نگاری کی تفصیل میں الجھ جاتا ہے۔ اس سے جڑا ہوا ایک اور مسئلہ بھی ہے۔ ناول نگار کے طور پر، آپ دنیا کو بعض پہلوؤں میں تبدیل کرنے کے لیے دلائل نہیں دے سکتے جب تک کہ آپ ہر ممکن سختی سے اس کی خامیوں کی تمثیل کا رُخ کریں لیکن جتنا پراثر طریقے سے آپ یہ کریں گے اتنی ہی دنیا کم بدلتی ہوئی دکھائی دے گی۔

ڈکنز کے آخری ناولوں میں ایک انتہائی بناوٹی، بد ہیئت اور گھٹن زدہ ظالمانہ معاشرے کی تصویر کشی کی گئی ہے جس کے بارے میں کہنا مشکل ہے کہ کب اس کی اصلاح ہو سکے گی۔ ریچرڈسن مانتا تھا کہ حقیقت نگار ناول کو پڑھتے ہوئے ہم ایک ہی وقت میں اس کے مباحث کو مانتے اور رد کر دیتے ہیں۔ تخلیقی سطح پر ہم بیان کنندہ کے سامنے ٹھکست کھاتے ہیں، اسی وقت ہمارے ذہن کا ایک اور حصہ جانتا ہے کہ یہ محض واہمہ ہے۔ ریچرڈسن اپنی نجی خط کتابت میں لکھتا ہے کہ اس قسم کے تاریخی اعتقاد سے فکشن پڑھا جاتا ہے۔

اگرچہ ہم جانتے ہیں کہ یہ فکشن ہی ہے۔۔۔ ایسا اس لیے ہے کہ ہمارے ذہن کا جو حصہ

کہانی کی گرفت میں نہیں ہے وہ اس پر اثر انداز ہونے اور اس سے ایک اخلاقی سبق حاصل کرنے کے لیے آزاد ہے۔ اس طریقے سے حقیقت نگاری کو محفوظ کیا جاسکتا ہے لیکن یہ ایک وسیع و عمیق تر مقصد سے بھی عہدہ بردار ہو سکتی ہے۔ اپنے ناول Clarissa کے بارے میں لکھتے ہوئے رچرڈسن کہتا ہے کہ وہ اپنے دیباچے میں ایسا کچھ نہیں لکھنا چاہتا جو یہ ”ثابت“ کر دے کہ اس کا کام فکشن ہے، لیکن وہ یہ بھی نہیں چاہتا کہ اسے اصلی سمجھا جائے۔ یہ امر حقیقت نگاری کی الجھن کو پوری طرح ظاہر کرتا ہے۔ قاری کو یہ نہیں بتایا جانا چاہیے کہ کتاب فکشن ہے۔ کیونکہ اس طرح اس کی طاقت کم تر ہو سکتی ہے۔ لیکن اگر قاری اسے اصل سمجھ بیٹھے تو بدلے میں اس کی مثالی طاقت گھٹ جائے گی۔ ”Clarissa“ نقشِ لواحد، بدکاری اور جنس کی عمومی طاقت کی بجائے، حقیقی عصمت دری کی اخباری رپورٹ بن جاتا ہے۔

صرف رچرڈسن جیسے اخلاقی ذہنیت کے حامل مصنفین ہی کو اس الجھن کا سامنا کرنا پڑتا۔ ہو سکتا ہے کہ یہ ایک نظری ہوئی تعریف نہ ہو لیکن اس کی بدولت ایک اہم نکتہ ضرور سامنے آتا ہو۔ ہو سکتا ہے کہ یہ واضح کرنے میں مددگار ثابت ہو کہ فکشن کیوں اکثر (اگرچہ ہمیشہ نہیں) ایسا طرزِ اظہار استعمال نہیں کرتا جو اس کے اپنے ”ادبی“ درجے کی طرف توجہ مبذول کرا سکے۔ اگرچہ اسے ادبی نہ سمجھو، کا طرزِ اظہار اس کے اندر ہی سے ظاہر ہوتا ہے۔ تاہم دو ٹوک ایسا کہہ دینے سے یہ کہانی کا تاثر کم ہو جانے کا خطرہ پیدا ہو سکتا ہے۔ اس (تعریف) سے یہ بیان کرنے میں بھی مدد مل سکتی ہے کہ فکشن کس طرح مثالیات (Ideology) کا طاقتور ذریعہ ہو سکتا ہے۔ اگرچہ مثالیات کا فکشن کسی مخصوص صورتحال کو عالمگیر سچائی کے طور پر پیش کرنے کے لیے ہوتا ہے۔۔۔ یوں حقیقت نگاری اور نمائندگی میں سمجھوتہ مشکل نظر آتا ہے۔ اگر اولیور ٹوئسٹ (Oliver Twist) محض اولیور ٹوئسٹ ہی ہے تو ہم اس کے کردار کی بھرپور طاقت کو محسوس کر سکتے ہیں۔ پھر بھی اس کردار کا کوئی گہرا علامتی پہلو نظر نہیں آتا۔ ہم اسے اسی طرح جانتے ہیں جیسے اپنے ارد گرد موجود کسی سلسلے وار قتل کرنے والے کو جانتے ہیں۔ ایک ایسا شخص جو تمام سلسلے وار قاتلوں (Serial Killers) کی طرح بالکل عام اور غیر معروف نظر آتا ہے، اپنی ذات تک محدود رہتا ہے لیکن جب آپ اس سے ملیں تو بہت شائستگی کے ساتھ گفتگو کرتا ہے۔ اب اگر اولیور سنگ دلی اور ظلمت کی علامت ہے تو اس کی انفرادیت کو چھانٹنے کا خطرہ مول لے کر ہی اس کی اہمیت میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ انتہا پر پہنچنے کے بعد یہ Allegory میں تبدیل ہو جائے گا۔ نمائندگی، حقیقت نگاری کے بغیر کھوکھلی اور حقیقت نگاری، نمائندگی نہ ہو تو کورجٹم۔

جسے ہم کلشن کہتے ہیں وہ ہی ایسا مقام ہے جہاں دونوں کا ملاپ ہو سکتا ہے۔ مثلاً اگر آپ قانونی نظام کے قواعد کو پیش کرنا چاہتے ہیں تو ایسا کرنے کے لیے شاید کلشن سب سے موثر طریقہ ہو کیونکہ یہ آپ کو کانٹ چھانٹ، انتخاب، ادل بدل اور دوبارہ ترتیب دینے کی اجازت دیتا ہے، اس طریقے سے ادارے کے مخصوص خدوخال پوری طرح نمایاں ہو جائیں۔ اصل زندگی میں عدالتی کارروائیاں، جیوری اور ایسی اور چیزوں کا اتنا عمل دخل ہو سکتا ہے جو آپ کے مقصد کے لیے بے لطف، غیر متعلقہ، تکراری اور ضمنی ہوں۔ یوں بعض اوقات، کلشن حقیقت سے زیادہ حقیقی قرار دیا جاسکتا ہے۔ اگر آپ بر محل اور با کفایت طریقے سے کسی واقعے یا فرد کے نمایاں پہلو بیان کرنا چاہیں تو فوراً آپ کا رخ کلشن ہی کی طرف پلٹ سکتا ہے۔ آپ خود کو ایسی صورتحال پیدا کرتے ہوئے دیکھ سکتے ہیں کہ جس میں (مطبوعہ) پہلو روشن ترین ہو جائیں۔

ناول کے کلاسیکی مطالعے، دی گریٹ ٹریڈیشن The Great Tradition میں نقاد ایف۔ آر۔ لیویس F.R. Leavis ایک عظیم ناول کے دو نمایاں پہلو بیان کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ اسے (ناول کو) زندگی کے لیے نیازمند اندکشاوی ظاہر کرنا لازمی ہے اور اس میں نامیالی ہیئت ضرور ہو۔ مشکل یہ ہے کہ ان دونوں ضروریات کو ایک دوسرے سے ہم آہنگ کرنا آسان نہیں ہے۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ دونوں کے واقعتاً ہم آہنگ ہونے کی ایک ہی صورت ہے کہ ”زندگی“ خود نامیالی ہیئت کا اظہار کرے۔ یوں ناول اس کے لیے ڈھیلا ڈھالا ہوئے بغیر ”کشاوہ“ بھی ہو سکتا ہے۔ یہ نمائندگی کرتے ہوئے اپنی ہیئت میں متحد ہو سکتا ہے۔ تاہم ناول کی تاریخ دونوں کو ایک ساتھ پیش کرنے کی مشکل کی وجہ سے پریشان ہے۔ خاص طور پر جدید دور میں جو ناول کی سب سے زیادہ فعالیت (کامیابی) کا عہد ہے، انسانی زندگی میں وراثتی خاکہ کم سے کم نظر آتا ہے۔ تو اس پر ناول کے لاگو کردہ خاکے ناپسندیدہ بناؤں کیسے نہیں ہیں؟ یہ ناول کے حقیقت نگاری اور نمائندگی کے فرائض کو بے حقیقت کیسے قرار نہیں دے سکتے؟ ناول بذاتِ ناروا اقتصاد کا شکار کیسے نہیں ہے؟ ناول ہمارے لیے دنیا کی معروضی تصویر پیش کرتا ہے، حالانکہ ایک حقیقت کے طور پر ہم جانتے ہیں کہ یہ تصویریں موضوعی ترتیب شدہ ہیں۔ یوں ناول ایک طنزیہ، فی نفسہ نگار کی حامل صنف ہے۔۔۔ اس کی ہیئت، اس کے اجزاء سے باہم مخالف محسوس ہوتی ہے۔ حالات کی بے یقینی اور بے ترتیب دنیا کے بارے میں اس کی ترجمانی، اس کے مربوط کلشن کا ٹکڑا ہونے کے لیے مستقل خطرہ ہے۔

انگریزی ناول، اپنے آغاز ہی سے اس مشکل کا سامنا کر رہا ہے۔ ڈیفو اور رچرڈسن جیسے مصنفین نمائندگی پر ہیئت کو قربان کر کے اس مشکل سے نبرد آزما ہوئے۔ ڈیفو برائے نام ہی اپنے فکشن کو قابل ذکر کل بنانے کی کوشش کرتا ہے، جبکہ بیایے کی ہیئت نہ ہونے سے موضوع کے اجزا بکھر جاتے ہیں۔ ہیئت اور مواد کے درمیان خلا کو اسی صورت میں بھرا جاسکتا ہے جب موخر الذکر کو موثر طور پر کر دیا جائے۔ رچرڈسن نے اپنی شہرہ آفاق تصنیف (Writing to the moment) میں اسی طریق کار کو استعمال کیا ہے، ایک ایسی تکنیک جس میں اس کے کردار اپنے تجربات کو اسی طرح بیان کرتے چلے جاتے ہیں جس طرح وہ پیش آئیں۔ رچرڈسن کا کردار اگر بچہ کو جنم دے رہا ہے تو یقیناً اس کے ہاتھ میں بیاض اور قلم ہوگا۔ یہاں پھر مواد ہیئت کی تشکیل کرتا ہے۔

ہم جسے فکشن سمجھتے ہیں اس کا کچھ حصہ ایسا ہوتا ہے جو قاری کو اپنی کہانی سے کچھ عمومی تاثر قبول کرنے کی دعوت دیتا ہے۔ اسی لیے No Exit کا نشان فکشن نہیں ہے حالانکہ آپ اسے یہ کہتے ہوئے بآسانی فکشن بنا سکتے ہیں کہ یہ تو ذات کی مجرد بندی کا بیان ہے۔۔۔ لہذا فکشن کا حتمی مطلب ’سچانہ ہونا‘ نہیں ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ کہانی جیسی کوئی چیز (سچی یا جھوٹی) اس طرح بیان کی جائے کہ اس کے اپنے آپ کے علاوہ بھی اس کی اہمیت واضح ہو سکے۔ رچرڈسن کے ناول ڈیفو کے ناولوں جتنے ڈھیلے ڈھالے تو نہیں ہیں لیکن انہیں بہت احتیاط سے کام لینا پڑے گا کہ وہ زندہ تجربات کو بیان کرنے میں بہت زیادہ فنکارانہ چابکدستی کے استعمال سے ان کا تاثر ہی نہ بگاڑ دیں۔۔۔ وہ ان تمام ہیئتوں اور رواجوں کے اجتماع کے لیے بھی مشکوک ہو سکتا ہے جو اس کی ذات اور باطنی زندگی میں داخل ہو سکیں۔۔۔ اپنے ناولوں کے آراستہ و پیراستہ ڈھب کو بخوشی نئے ہوئے، اور ہیئت اور مواد کے درمیان فرق کو پانٹنے کی بجائے طنز یہ انداز میں اس کی طرف توجہ مبذول کرا کے ہنری فیلڈنگ Henry Fielding ایک مخالف راستہ اختیار کرتا ہے۔۔۔ مثلاً وہ جانتا ہے کہ ایک روایتی نمونہ کی ضرورت ہے کہ اس کے دلن برے انجام سے دوچار ہوں جبکہ اس کے ہیرو کو خوشیاں ملیں گی لیکن یہ ہیئت اصل دنیا کے حالات سے باہم مخالف ہے۔ ایک غیر منصف (Unjust) معاشرے میں آپ چیزوں کو اس طرح کر کے جیسی وہ ہیں، ایک خود آئندہ نمونہ حاصل نہیں کر سکتے۔ دوسرے لفظوں میں، انسانی شرایک وجہ ہے جس کی بنا پر ہیئت اور مواد کے درمیان یہ خلا پورا نہیں ہو سکتا۔ یا آپ اسے بھر بھی سکتے ہیں جیسا فیلڈنگ اور اس کے بعد آنے والے اکثر کرتے رہے۔ لیکن

آپ کے لیے لازم ہے کہ قاری کو آگاہ کر دیں کہ ہیئت اور مواد کے درمیان ہم آہنگی صرف ناول ہی میں ممکن ہے۔ عام زندگی میں یہ غلط فہمی پیدا نہیں ہونی چاہیے، یہی وجہ ہے کہ ناول ایک طنز یہ ہیئت ہے۔ یہ روزمرہ زندگی کی جھلک پیش کرتا ہے اور اس سے ضروری فاصلے سے بھی خبردار کرتا ہے۔ اصل زندگی میں فینی (Fenny) جوزف (Joseph)، اور پارسن ایڈمز (Parson Adams) کئے ہوئے حلق کے ساتھ کسی کھائی میں پڑے ہوتے، ساتھ ہی ساتھ، حقیقت یہ ہے کہ اگر یہ بالکل افسانوی بھی ہے تو ہم اس میں ایسی ہم آہنگی کی جھلک دیکھ سکتے ہیں جب یہ یونوہین (مثالی دنیا) کی امید دلاتا ہے۔

ناول مثالی دنیا کی عکسی تمثیل (Utopian Image) ہے۔ نہ صرف اس چیز میں جس کی یہ نمائندگی کرتا ہے، جو خاصی لرزہ خیز بھی ہو سکتی ہے بلکہ خود نمائندگی کے عمل ہیں۔ ایسا عمل جو اپنی موثر ترین ہیئت میں دنیا کو ایسے معانی پہناتا ہے جو اس کی حقیقت کے لیے ضرور رساں نہ ہوں۔ یوں بیانیہ بذاتہ ایک اخلاقی فعل ہے۔

لارنس سٹرن (Lawrence Sterne) ہیئت اور مواد کی ہم آہنگی کو ناممکن قرار دیتا ہے اور عظیم ترین آفاقی الٹ ناولوں میں سے ایک ٹری سٹرم شینڈی (Tristram Shandy) کی ایک ربطی کو چنتا ہے۔ بیان کنندہ، ٹری سٹرم اپنی زندگی کی منتشر تاریخ کی صحیح تصویر کھینچنے کے ساتھ ہی ساتھ خوش وضع بیانیہ تربیت نہیں دے سکتا۔ یوں اس کی کہانی دونوں سروں میں بحد کا شکار ہو جاتی ہے۔ یوں یہ نکتہ ابھرتا ہے کہ حقیقت خود بخود ہی فعل ہے۔ جیسا کہ رابرٹ تھمس کہتا ہے:

”حقیقت کی نمائندگی نہیں کی جاتی کیونکہ افراد مسلسل لفظوں میں ظاہر کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں کہ ادب کی ایک تاریخ موجود ہے، ادب کا حتمی و اخلاقی فریضہ حقیقت پسند ہونا ہے۔ یوں کہ اس کا مقصد حقیقت کے سوا کبھی کچھ اور نہیں ہو سکتا۔ اور ادب میں خود ہی سے اختلاف کیے بغیر کہوں گا۔۔۔ کہ ادب نہایت غیر حقیقی ہوتا ہے۔ وہ ناممکن کی خواہش کو معقول سمجھتا ہے۔“

اگر ناول جدید رزمیہ ہے تو جارج لیکاس (George Lukacs) کے مشہور نکتے (Phrase) کے مطابق یہ خدا کی ادھوری چھوڑی ہوئی دنیا کا رزمیہ ہے۔ اسے ایک ایسے عہد میں، جہاں چیزیں معانی اور اقدار کی وراثت کی پناہ گاہ نہ رہیں، معقولیت اور اتحاد کے لیے سخت کوشش

کرتی چاہیے۔۔۔ رابرٹ میوزل The Man Without Qualities کی دوسری جلد میں لکھتا ہے، وہ شخص خوش قسمت ہے جو کب، پہلے اور بعد ازاں کہہ سکتا ہے۔ میوزل مزید کہتا ہے کہ جیسے ہی ایک شخص واقعات کو تاریخ وار ترتیب سے دوبارہ گننے کے قابل ہوتا ہے تو ایک لمحہ پہلے اگر وہ غصے میں تھلا رہا ہو تو بھی وہ اطمینان محسوس کرتا ہے۔ میوزل سمجھتا ہے کہ ان کی اپنی زندگیوں کے ساتھ تعلق میں بہت لوگ بیان کنندگان (Narrators) کا رویہ اختیار کرتے ہیں۔۔۔ مسئلہ صرف ایک ہی ہے کہ ”جدید دنیا اب غیر بیانیہ (Non' Narrative) ہو چکی ہے۔“

کردار ایک راستہ ہے جس کے ذریعے ناول اس مشکل پر قابو پا سکتا ہے۔ کردار میں مختلف واقعات اور تجربات کا وسیع تنوع مجتمع ہوتا ہے۔ یہ حقیقت کہ یہ سب کچھ آپ کے ساتھ پیش آ رہا ہے، ان مختلف النوع تجربات کو جوڑے رکھتی ہے۔ ایک اور طریقہ اسے بیان کرنے کا عمل ہے جو ترتیب اور تسلسل لیکن تبدیل اور تفرق بھی قائم رکھتا ہے۔ بیان کنندہ وجہ اور اثر، عمل اور رد عمل ایک طرح کا جبر بھی لاگو کرتا ہے جو منطقی طور پر ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں۔ بیانیہ دنیا کو وہ ہیئت عطا کرتا ہے جو فطری طور پر اس میں سے ابھرتی ہوئی محسوس ہو۔

پھر بھی ہر بیان کنندہ تقاضا کرتا ہے کہ ہر کسی کی کہانی مختلف ہو: چنانچہ جبر کی خوب کے باوجود، ہر بیان کنندہ پیش بین بھی ہوتا ہے۔ حقیقت اپنے بارے میں کہانیوں کی بڑی تعداد کو اپنے اندر سمو لے گی اور حق کو باطل سے جدا کرنے کے لیے آواز تک نہیں نکالے گی۔ کبھی بھی صرف ایک کہانی نہیں ہو سکتی جیسے کبھی بھی صرف ایک لفظ یا عدد نہیں ہو سکتا۔ بہت سے جدید فنکاروں کے لیے، دنیا میں پیوستہ ایک عظیم بیان کنندہ کا تصور مزید قائم رہا۔ (ایسا کہانی کار) جس کو صرف قابل فہم بنانے کی ضرورت ہو اور جیسے جیسے یہ واضح تر ہوتا جا رہا ہے، پلاٹ کی ناول کے لیے اہمیت کم تر ہو رہی ہے۔ یہ حقیقت کہ بہت سے ناول تلاش، تجسس اور سمندری سفر پر مشتمل ہوتے ہیں۔ بتاتی ہے کہ مقاصد اب طے شدہ نہیں ہوتے۔ پولیس میں لپیڈ اور مولی بلوم کی بے مقصد ملک نوردی کے زمانے تک کسی چیز کی تلاش تک باقی نہیں ہے۔

حرکت اب محض برائے حرکت ہی ہے۔ بیان کنندہ دنیا کے ٹکڑے اکٹھے کرتا ہے جس طرح سوانح نگاری میں کیا جاتا ہے جو انفرادی زندگی کو قابل قدر کل میں تشکیل دینے کا ایک طریقہ ہے۔ تاریخ نگاری یہی سب سے زیادہ اجتماعی سطح پر کرتی ہے۔ پھر بھی تاریخ اور سوانح نگاری وقت

کے خلاف مسلسل جدوجہد کو بھی پیش کرتی ہے جس سے مطالب میں رکاوٹ اور انتشار پیدا ہو جاتا ہے۔ وقت تاریخ ہے یا بیان کنندہ اہمیت سے تہی ہو جاتا ہے کیونکہ ایک واقعہ آپس میں بغیر کسی حقیقی تعلق کے دوسرے واقعے کے فوراً بعد وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ذیلیقو کے ناول اس لیے مثالی ہیں۔

ناول ہماری آزادی کا ایک اشارہ ہے۔ جدید دنیا میں، وہی اصول ناگزیر ہیں جو ہم خود اپنے لیے بناتے ہیں۔ سیاسی طور پر، اسے جمہوریت کے نام سے جانا جاتا ہے۔ ہم محض خدا کے قواعد کی پیروی کرنے سے آزاد ہیں۔ یہ ہم ہیں جو حقیقت کو ہیئت اور معانی عطا کرتے ہیں، اور ناول اس تخلیقی عمل کا ایک نمونہ ہے۔ چونکہ ناول نگار ایک نئی دنیا کی تخلیق کا شعبہ دکھاتے ہیں، جو خدا کی تخلیق کی لمبہ انتہا تحریف ہے، اس لیے ہر فرد اپنی زندگی کو خود متشکل کرتا ہے۔ کچھ نقادوں کے مطابق، درحقیقت یہی وہ مقام ہے جہاں ناول سب سے زیادہ حقیقی ہوتا ہے۔ جو سب سے اہم چیز جس کا وہ عکس پیش کرتا ہے، وہ دنیا نہیں بلکہ وہ طریقہ ہے جس سے یہ دنیا صورت پذیر ہوتی ہے اور ایسا صرف اس صورت میں ممکن ہے جب اسے ہیئت اور اقدار سے نوازا دیا جائے۔ اس نکتہ نظر سے ناول عمیق ترین حقیقت ہے اس لیے نہیں کہ ہم فگین (Fagin) کے اڈے پر ساج (Sausage) کی چھن چھن سن سکتے ہیں بلکہ یہ اس سچائی کو ظاہر کرتا ہے کہ تمام معروضیت اپنی جڑ میں تفسیر ہے۔

یہ مہمل اچھی خبر نہیں ہے۔ اگر دنیا صرف وہی ہے جس کی ہم نے خود تخلیق کی ہے تو کیا تمام علم بے مقصد طول کلامی بن کر نہیں رہ جاتا؟ کیا ہم خود سے آزاد حقیقت کو جاننے کی بجائے، صرف اپنے آپ کو نہیں جان رہے، کیا ہم وہی کچھ نہیں پا رہے جو ہم نے بویا تھا؟ بہر حال اگر ہم ہیئت کا اطلاق کرتے ہیں تو یہ مختار کاری کیسے ہو سکتی ہے؟ وہ حقیقت جس کی مدد سے میں دنیا قائم کر سکتا ہوں، اسے زیادہ قیمتی بناتی ہے لیکن یہی ہے جو اس کی معروضی قدر کم تر کرنے کے لیے خطرہ ہے۔ ہم اس طرح کا حفظ نور جنیبا وولف کے کام میں دیکھ سکتے ہیں۔

اگر اقدار اور معانی، افراد کے اندر گہرے طور پر سرایت شدہ ہیں تو ایک پہلو ہے کہ جس میں یہ چیزیں دنیا کا مکمل حصہ نہیں ہیں۔ یہ پہلو اقدار کو آمرانہ اور موضوعی بناتا ہے۔ یہ حقیقت کو اشیاء کے ایسے عالم تک محدود بھی کر دیتا ہے جو معانی سے تہی ہو چکا ہے لیکن اگر دنیا معانی سے تہی ہے تو انسانوں کے لیے کوئی ایسا مقام نہیں جہاں وہ بے مقصد فضل سرانجام دے سکتے ہیں اور یوں اپنی اقدار کو عمل پذیر محسوس نہیں کر سکتے۔ اور جتنا کم وہ ایسا کرنے کے قابل ہوتے ہیں اسی قدر وہ باطنی انتشار کا

شکار ہو جاتے ہیں چونکہ حقیقت، اقدار سے تہی ہے۔ اس لیے انسانی نفسیات اندر ہی اندر کھڑے ہونا شروع ہو جاتی ہے۔ جو کچھ ہمارے پاس باقی رہ جاتا ہے وہ قابل قدر مگر غیر حقیقی انسان ہے۔ ایک ایسی دنیا جو ٹھوس ہے مگر اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ معانی اور اقدار عوامی دنیا سے اخذ کیے جاتے ہیں جو اب محض ہم حقیقتوں کا سپاٹ مصارف ہیں جو انسانی نفس کے باطن تک دھکیل دیے گئے ہیں جہاں وہ سب اچانک معدوم ہو جاتے ہیں۔ یوں دنیا حقیقت اور اقدار، عوامی اور نجی مقصد اور مطلب کے درمیان تقسیم شدہ ہے۔ چارج لیو کا س، تھیوری آف ناول میں اسی چیز کو جدید عہد کی بیگانہ حالت سے تعبیر کرتا ہے، جسے ناول اپنی بنیادی ہیئت میں بیان کرتا ہے۔

اس طرح کی صورت حال میں آپ کہانی کیسے کہہ سکتے ہیں؟ بے روح اور منتشر دنیا میں سے ایک بیانیہ چننا ناممکن ہوتا ہو محسوس ہوتا ہے۔ چنانچہ اس کے بدلے ناول نگار باطنی دنیا کی طرف مڑ سکتا ہے۔۔۔ لیکن اس عمل کے دوران میں اس کی ہنت ایسی گتھی ہوئی اور نازک ہو جاتی ہے کہ یہ بیانیہ جیسی ہر تخیل کی کارروائی کے لیے مزاحم ہوتی ہے۔ ہم اسے آنجہانی ہنری جموں کے جملوں میں دیکھ سکتے ہیں، جو سب کچھ بغیر کسی تعطل کے یک دم کہہ دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ بیانیہ کے لیے ظاہری دنیا بہت تہی ہو جاتی ہے تو باطنی بہت بھری ہوئی۔ باطنی دنیا کے بیانیہ ایک مسئلہ ہیں کیونکہ انسانی نفسیات مزید یک رخا معاملہ نہیں رہی، جیسی یہ اس وقت تک جب یہ اہم تھا کہ آپ کے آباؤ اجداد کیا تھے اور کیا آپ ان کے اعتقادات کو گزند پہنچائے بغیر اپنے بچوں تک منتقل کر سکیں گے۔ بلکہ یہ ایک ایسی جگہ جہاں ماضی، حال اور مستقبل کسی واضح حد کے بغیر یا ہم مربوط ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح باطنی زندگی آپ کے لیے کسی امر کے اہم یا غیر اہم ہونے کے بارے میں کوئی حتمی تفریق نہیں کرے گی جبکہ دونوں کے درمیان قدر مشترک یہ ہے کہ وہ آپ کے ساتھ وقوع پذیر ہوئے ہیں۔ جو لینس کے پلیٹس میں لپیڈ اور مولی بلوم کی خود کلامیاں اسی نکلتے سے متعلق معاملہ ہیں۔ یہ اقدار کے بحر ان کو بڑھاتا ہے کیونکہ تمام واقعات متنوع انداز میں کھیلے گئے محسوس ہوتے ہیں۔

لیو کس کے لیے ناول ایک بیگانی دنیا کی پیداوار ہے تاہم یہ اس کے لیے تخلیقی رد عمل بھی ہے۔ یہ ایسی حالت ہے کہ جس میں خواتین و حضرات معروضی دنیا کو اپنی موضوعی تخلیق کے طور پر پہچاننے میں ناکام رہتے ہیں۔ پھر بھی ناول کے لکھنے کا عمل صورت حال کا ایک متبادل پیش کرتا ہے کیونکہ ایک ناول کا دنیا کے متعلق معروضی انداز نظر اس کے معترف کی موضوعیت سے نمونہ پڑتا ہے۔

لکھنے کا عمل معروضیت اور موضوعیت کے درمیان حد فاصل مٹا ڈالتا ہے۔ ایک تجسیم شدہ معاشرے میں ناول ان چند ادوار میں سے جو اپنی ہر معروضی تفصیل میں اس موضوع آزادی کو آشکار کرتا ہے جس میں اس کا جنم ہوا۔ یوں اس کا وجود ہی ان سماجی مسائل کا تخیلاتی حل پیش کرتا ہے جو یہ بیان کرتا ہے۔

تھیوری آف ناول میں لیوکس جس صورتحال کو بیان کرتا ہے وہ انیسویں صدی کے حقیقت پسند ناولوں کی بہ نسبت بیسویں صدی کے جدید ناولوں کے لیے زیادہ معنی برحقیت ہے۔ انیسویں صدی کی حقیقت نگاری کے بڑے کام، پرائڈ اینڈ پریجیڈیس (Pride and Prejudice) سے لے کر ڈل مارچ تک، سب حقیقت اور اقدار، معروضیت اور موضوعیت، ظاہر اور باطن، فرد اور معاشرہ، سب کے درمیان اب بھی تعلق ظاہر کرنے کے قابل ہیں۔۔۔ ادبی حقیقت نگاری پر لیوکس کا کام اسی تاریخ کی چھان بین سے متعلق ہے۔ جب درمیانی طبقے ایک عظیم بحران سے دوچار ہوئے جس کا نکتہ عروج انیسویں صدی کے آخر اور جنگ عظیم اول کے انجام تک تھا، صرف تب یہ ادبی جدیدیت کی لہر ابھری، اور ناول نے خام طریقے سے قومی ترالے کی ہیئت تک جست بھری۔

بجائے اس کے کہ جیسا کہ ہنری جیمز اور جوزف کوٹارڈو جیسے مصنفین کے معاملے میں دیکھیں گے، وہ کشمکش خود ناول کی ہیئت ہی میں سرایت کرنا شروع ہو گئی ہیں۔ وہ زبان کی توڑ پھوڑ، پیالے کے انہدام، بیان کی غیر یقینی، موضوعی نکتہ نظر کے ٹکراؤ، اقدار کی نازکی، اور مجموعی معانی کے مشکل الحصول ہونے کی صورت میں اپنا اظہار کرتی ہیں۔ نامیاتی ہیئت اب بہت حد تک ناقابل حصول یا صریح آمرانہ ہے کہ یا تو اسے ہواؤں کے حوالے کر دیا جاتا ہے یا جیمس جوئیس کے پوئیس کی طرح اس کی بھونڈی نقل کی جاتی ہے۔ جدید ناول کے لیے اس قدر منتشر لا جزا ہے کہ اسے اکائی میں ڈھالنا ممکن نہیں لیکن ایسا، اس کی بہت خاص بولی اور علم کے مخصوص دائروں کی وجہ سے ہے جو اب ممکن العمل نہیں رہے۔ اب جدید ناول ہمیں جو کچھ دینے کا رجحان رکھتا ہے وہ ایک طرح سے اکائی کی کھوکھلی Signifies ہے جو اب قابل عمل نہیں۔ کوٹارڈو کے ناسروما کی چاندی، دی سیکرٹ ایجنٹ میں سٹیو کے شکستہ دائرے، ای۔ ایم فوسٹر کے مارا بر کے غار، اور ورجینیا وولف کے روشنی کے مینار۔

حقیقت پسند ناول انسانی تاریخ کی عظیم انقلابی تہذیبی ہیئتوں میں سے ایک کو ظاہر کرتا

ہے۔ تہذیب کے حلقہ اثر میں، اس کی کچھ ایسی ہی حیثیت ہے کہ جیسے مادہ میں بھاپ کی طاقت یا بجلی کی اہمیت ہو یا سیاسی دائروں میں جمہوریت۔ فن کے لیے ہدایت یافتہ حالت اب اتنی شناسا ہے کہ اس کی بکھیر دینے والی اس اصلیت کو، جب یہ پہلی بار نمودار ہوئی تھی، دوبارہ اکٹھا کرنا ناممکن ہے۔ ایسا کرتے ہوئے فن بالآخر دنیا کو عام لوگوں کی طرف موڑ دیتا ہے۔ جنہوں نے اسے اپنی محنت سے بنایا ہے اور جواب پہلی مرتبہ اپنے چہروں کا عکس اس میں دیکھتے ہیں۔

فکشن کی ایسی ہیئت جنم لے چکی ہے جس میں مخصوص علمی فضیلت یا گراں قدر کلاسیکی تعلیم کے بغیر پختہ کار ہوا جاسکتا ہے جیسے یہ خاص طور پر ایسے گروہ مثلاً خواتین کے لیے قابل حصول تھا جن کو اس طرح کی تعلیم سے بے بہرہ رکھا جاتا تھا یا ایسی مہارت سے دور کر دیا جاتا تھا۔ ظاہری اور باطنی زندگی کے لیے ایک جتنا ہی حقیقت پسند تصور کیا جاتا تھا۔ تاہم مسئلہ صرف روایتی ہونے کا نہیں تھا مقتدر طبقے کے بے بہر اختیار کے ماتحت ہر سماجی گروہ کی طرح۔ یوں ناول اسی وقت اقتدار کے خلاف مزاحمت کو بڑھاوا دیتا ہے جب وہ درمیانی طبقے کی تہذیبی طاقت کے وسائل اظہار کا ذریعہ بنتا ہے۔ اگر اس نے درمیانی طبقے کی اس شاندار طریقے سے خدمت کی ہے تو پہلی بات یہ کہ ایسا اس لیے نہیں ہے کہ اس نے مل مالکان کے مقاصد کی حمایت کی ہو یا بندھے نکلے بڑتالی کارکنان کے تصور کو رواج دیا ہو۔ ایسا اس لیے تھا کہ حقیر کا شکار ہوتے ہوئے تہذیبی نمائندگی کے دائروں میں جو کچھ پہلے درجے میں اصلیت سمجھا جاسکتا ہے۔ اس کا یہ اعلیٰ ترین انتخاب بن گیا تھا۔ اور حقیقت کا یہ پہلو قطع و برید اور انتخاب کا بڑا حصہ اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ اس میں لسانیات کو نقصان پہنچانے والا خاص اور مستقیم تشدد بھی شامل ہوتا ہے۔ ناول کی کشش کا ایک جزویہ بھی ہے کہ اگرچہ اس کی اپنی کوئی خاص زبان نہیں ہے پھر بھی اس میں ہر طرح کی مخصوص بولی ٹھولی اور محاورے کو جذب کرنے کی صلاحیت موجود ہے۔ اس کی بجائے یہ اپنے مخصوص زماں و مکاں سے متعلق عمومی زبان کے بارے میں اپنے مباحث کو ثابت کرتا ہے۔ اور یہ حقیقی جمہوری پیش قدمی ہے۔ تاہم محض روزمرہ کی گفتگو کی جھلک پیش کرنے کی بجائے ناول نے ایسے اصول متعین کرنے میں بھی مدد دی ہے جو لسانیات کے لیے قابل قبول ہوں اور تمام ایسے اصولوں کی طرح، ان میں بھی تعصب اور آمریت قابل لحاظ حد تک موجود ہے۔

ناول کے کچھ حصوں میں ادبیت سے عقلی اور مردانہ وارانکار بھی ہوتا ہے۔۔۔ اور وہ ابھی تک کار کے کثیف تباہ شدہ ڈھانچے پر شدید الم انگیز بین اور گریہ زاری کر رہا تھا اور تڑپ رہا تھا اور اس

کے دانت، اس کے اپنے ہی خون میں رنگین ہو چکے تھے اور میں نے برائڈی کا ایک گھونٹ بھرا۔۔۔ اس کی ٹیپ ٹاپ، اثر اور مہمل ہو جانے کا خوف اور اس کا شبہ کہ ادبی ہونا کسی نہ کسی حد تک مردانگی کے منافی ہے، یہ چیزیں اور طرح کی زبان میں بہت زور دار ہوتی ہیں۔ حقیقت نگاری نے زبان میں جتنا اضافہ کیا ہے اتنا ہی وہ اس کی پیداواری صلاحیتوں کو شدید طور پر گھٹا دینے کی بھی ذمہ دار ہے کیونکہ آج کل یو۔ ایس۔ اے اور یو۔ کے میں شائع ہونے والے اوسط درجے کے ناول ناموزوں اور غیر فصیح البیانی کی شہادت ہیں۔

اس کتاب میں جو روایت درج کی گئی ہے وہ قدرے مختلف ہے۔ بعض حوالوں سے، ڈیفو کے لطیف اسلوب سے لے کر ولف کے بھرپور استعاراتی انداز تک انگریزی ناول کی کہانی، تحریر کی ایسی ہیئت کی کہانی ہے جو اپنی ہیئت میں بتدریج مضبوط ہوئی ہو۔ جوں جوں حقیقت زیادہ پیچیدہ اور منتشر ہوتی ہے۔ اس کی نمائندگی کے ذریعے بھی اسی قدر دقت طلب ہو جاتے ہیں اور یہ امر، زبان اور بیانیے کو زیادہ فصیح خود آگاہی کی طرف مجبور کرتا ہے۔۔۔ یہ اس جدوجہد کا نتیجہ ہے جو ہر ناول نگار، بلکہ ہر لکھاری، مستقل مزاجی سے سطر سطر کے لیے کرتا ہے۔۔۔

ہم دیکھ چکے ہیں کہ ہیئت اور مواد، نقشہ اور نمائندگی، ان سب کو ایک کل کے طور پر بیانیے کا حصہ بنانا مشکل ہے اور اگر ایسا ہے تو اسلوب، ناول کو درپیش بڑے مسائل کا چھوٹی سطح پر ایک طرح کا تبادُل حل پیش کرتا ہے، ایسے مسائل جو جدید عہد میں مزید سفر کرنے کے ساتھ، شدید تر ہو جاتے ہیں جو بلاشبہ ایک اور وجہ بھی ہے کہ ہم جب کسی ”آسٹن“ کی واضح تعقل پسند انفرادی روشن خیالی سے کسی ”جوئیس“ کی جدید غیر شفافیت تک پہنچتے ہیں تو اسلوب کیونکر بہت زیادہ جاذب نظر اور اہم ہو جاتا ہے۔



ناول کیسے لکھتے ہیں

جان برین / نعت الحق

میں قطعاً یہ انکشاف کرنے نہیں چاہا اور نہ ہی یہ کسی کے بس میں ہے کہ وہ یہ بتا سکے کہ بہت زیادہ فروخت ہونے والا ناول کیسے لکھتے ہیں، لیکن میں آپ کو یہ بتا سکتا ہوں کہ ایسا ناول کیسے لکھتے ہیں، جو قابل اشاعت ہو۔

میرے اصول قابل عمل ہیں اور انھیں استعمال میں لانا ممکن ہے۔ میں ہمہ قسم اخبار اور میگزین کے لیے لکھتا رہتا ہوں اور میں نے ریڈیو اور ٹی وی کے لیے کام کیا ہے (جن میں بہترین میریز بھی شامل ہیں) لیکن میری آمدنی کا زیادہ حصہ میرے ناولوں کا ہے۔ میں اچھا ناول نگار ہوں یا نہیں، لیکن میں ایمان داری سے کہہ سکتا ہوں کہ میں پروفیشنل ہوں۔

چوں کہ میں ان اصولوں پر عمل کرتا ہوں، اس لیے میری اچھی خاصی آمدنی ہے۔ میں چودہ سال سے یہی کام کر رہا ہوں اور میں یہی کر سکتا ہوں۔ میں مہتمول آدمی نہیں ہوں، لیکن فکر معاش سے آزاد ہوں۔

عملی رہنمائی:

کسی مزید تمہید کے بغیر، کیوں کہ یہ مضمون ناول کی جمالیات پر نہیں ہے، بل کہ خالصتاً عملی رہنمائی کے لیے ہے۔ اب میں اپنے اصول درج کرتا ہوں۔ یہ میرے اصول نہیں ہیں، بل کہ میں نے دوسرے لکھاریوں سے خوشہ چینی کی ہے۔

۱۔ ناول مکمل کیجیے:

اطمینان سے بیٹھ جائیں اور اپنے ناول کے موضوع کے بارے میں سوچیں اور ناول کا خاکہ بناتے ہوئے ابواب بندی کریں اور ہر بات کے لیے الفاظ کی مجوزہ تعداد لکھتے جائیں۔ اس کے بعد اسی ہزار الفاظ پر مشتمل بیان لکھیں۔ دیکھیے کہ آپ کے پاس روزانہ کتنا وقت ہے اور اس کے مطابق کام کرنے کا دورانیہ مقرر کر لیں۔ لفظوں میں جتنا لکھتے جائیں اس کے الفاظ کی تعداد درج کر لیں۔ جو لکھا ہے اس پر دوبارہ نظر نہ ڈالیں اور نہ ہی پیچھے جا کر کسی کردار کی آنکھوں کا رنگ یا نام یا کوئی بھی تفصیل دیکھنے کی کوشش کریں۔ بس لکھتے جائیں، جتنے زیادہ الفاظ جتنی تیزی سے آپ لکھ سکتے ہیں۔ حیران کن مختصر وقت میں آپ ناول کا ابتدائی مسودہ تیار کر چکے ہیں۔ اب آپ اس مسودے پر کام کر سکتے ہیں۔ اب آپ کے پاس ایک ایسا کام ہے، جس پر آپ محنت کریں گے۔

۲۔ اپنے تجزیے کے حوالے سے لکھیں:

میری معذرت قبول کیجیے کہ مجھے معلوم ہے کہ آپ نے یہ پہلے ہی سے سن رکھا ہوگا، لیکن آپ کا اپنا تجربہ خواہ وہ بظاہر کتنا ہی بے رنگ ہے اور آپ کے ارد گرد کا ماحول کتنا ہی بے لطف ہے، بہر حال جو کچھ آپ کے پاس ہے، وہی آپ کے کام آئے گا۔ دھیان میں رہے کہ کوئی مقام، کوئی زمانہ، کوئی انسان کبھی بھی بیزار کر دینے والا نہیں ہوتا، نہ ہی بے کاریا دل چسپی سے خالی ہوتا ہے اور یہ بھی ذہن میں رہے کہ محض آپ کے ذاتی تجربے کی بات نہیں ہو رہی اور تجربے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ جو کچھ آپ کی ذاتی زندگی میں پیش آیا ہے، بل کہ وہ بھی جو دوسروں کی زندگی میں وقوع پذیر ہوا ہے اور آپ کے مشاہدے میں آیا ہے۔

۳۔ اپنی آپ بیتی مت لکھیے:

یہ اپنے تجربے کو ضائع کر دینے کے مترادف ہے۔ آپ اس میں سے کافی کچھ کام میں لا چکے ہیں، اس وقت جب آپ اس کے مناسب استعمالات سے واقف ہی نہیں تھے۔ اگر آپ لکھتے ہوئے اپنے بارے ہی میں بیان کرنا شروع کر دیں گے تو لکھنے کے لیے باقی کیا رہ جائے گا اور یہ بھی ذہن میں رہے کہ لکھاریوں یا مصوروں، اداکاروں، موسیقاروں کے بارے میں کبھی بھی نہ لکھیں۔ یہ

امریضی طور پر آپ کی اختراعی صلاحیت کو دھوکا دیتا ہے۔

۴۔ ہمیشہ اپنے ناول میں پیش آنے والے واقعات اس طرح بیان کریں، جیسے یہ آپ کے سامنے ایک روشن اسٹیج پر وقوع پذیر ہو رہے ہیں:

اپنے قاری کو دیکھنے دیجیے کہ کردار کیسے نظر آتے ہیں۔ ان کے اعمال ان کے چہرے کے تاقرات اور قاری کو پس منظر بھی دیکھنے دیں۔ وال پیپر، فرنیچر اور زیورات یا پہاڑ، درخت اور دریا اور جو کچھ قاری دیکھ سکتا ہے، لیکن صرف آپ کو انتخاب کرنا ہے کہ آپ نے کیا بیان کرنا ہے۔ اس کا تعلق اس سے نہیں ہے کہ آپ قاری کو اس کی چشم تصور سے کیا دکھانا چاہتے ہیں۔

۵۔ آپ کی نثر میں ہمیشہ عام بول چال کا آہنگ ہونا چاہیے:

اگر آپ اپنی نثر کو با آواز بلند نہیں پڑھ سکتے تو یہ ناقص ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ آپ سادہ اور سہل نثر تک محدود رہیں، اگرچہ یہ خیال بھی برا نہیں ہے۔ شیکسپیر کی نثر کو ایک نظر دیکھیے اور ڈونے (Donne) کے خطبات جو اگرچہ اپنی بخت کے اعتبار سے بولے تو جاسکتے ہیں، لیکن وہ بہت پیچیدہ ہیں اور تفصیل الفاظ کی کثرت ہے۔ اس اعتبار سے امریکی انگریزوں سے بہت بہتر ہیں کہ ان کی بول چال کی زبان میں بہت تنوع اور توانائی ہے۔

۶۔ مکالمہ ہمیشہ کردار کا آئینہ دار ہونا چاہیے:

یہ کہے بغیر نہیں رہا جاسکتا کہ یہ مناسب نہیں ہے کہ آپ اونچی آواز میں پڑھ نہ سکیں، لیکن اگر وہاں بیانیہ موجود نہیں ہے تو آپ کو اس کا قائل ہونا چاہیے کہ صرف مکالمے ہی کے ذریعے یہ واضح ہو جائے کہ کون اور کیسا شخص بول رہا ہے۔

۷۔ ناول ایک کہانی سناتا ہے:

ایک بار پھر معذرت یہ کہتے ہوئے میں واقعی دکھی ہوں، لیکن حقیقت یہی ہے کہ عوام تفریح کے لیے ہی ناول پڑھتے ہیں۔ اگرچہ اچھے ناول میں تفریح کے علاوہ بھی بہت کچھ موجود ہوتا ہے، اور ایک کہانی ہی آغاز سے وسط اور انجام تک یہ فریضہ انجام دیتی ہے۔ خاص طور پر ایک مناسب انجام، آخری پیرا ساری کہانی کو ایک نقطے پر سمیٹ دیتا ہے۔ اسکاٹ فوجی والد کے ناول

”The Great Gatsby“ کے انجام کو دیکھیں یا یہ اگر میرا زعم ہے تو میرا ناول ”Room at the Top“ دیکھیں کہ انجام کیسے ہونا چاہیے۔

۸۔ ڈرامائی انداز اور ڈرامائی انداز:

ہنری جموں نے کہا ہے کہ میرے لیے دل کشی یہ ہے کہ فن خود اپنا ابلاغ کرے۔ اگر آپ سمجھ گئے ہیں کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے، تب ناول لکھنے کے لیے آپ کو کسی مشورے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ سپاٹ اور یک رخ خیالان لکھتے نہیں ہوتی۔ قاری کو اپنی گرفت میں رکھنے کے لیے صورت حال میں تضاد، الجھاؤ، تناؤ، رنج اور خوشی کی کیفیت پیدا کرنا ضروری ہے۔ ابواب مختلف انداز میں شروع ہونا چاہئیں، بیان محض واقعات کی فہرست پر مبنی نہ ہو، واقعات کا اتار چڑھاؤ اور کرداروں کا عمل قاری کو اپنے ساتھ لے کر چلنا چاہیے۔ ایک صورت سے ہر قیمت پر بچنا چاہیے جو کہانی کے اعتبار یا صداقت کی موت ہو سکتی ہے۔ جس کی ”گراہم گرین“ نے مثال دی ہے کہ ”وہ اٹھاسیر ہیوں سے اُترا اور ٹیکسی پکڑی۔“ یہ تکنیک کا سوال ہے اور دوسرے نگہاریوں کی تکنیک سے سیکھا جاسکتا ہے۔ آپ کسی کی بھی ایسی تکنیک آزما سکتے ہیں جو آپ کو پسند ہو، یہ سرقہ نہیں ہے اور اس پر آپ کو شرمندہ ہونے کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔

۹۔ ناول کو پروپیگنڈا نہیں کرنا چاہیے:

اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ دنیا کے مختلف موضوعات کے حوالے سے ناول نگار کا اپنا کوئی نقطہ نظر نہ ہو، اور اُسے اپنے نظریات پر یقین نہیں ہونا چاہیے، لیکن ایک ناول نگار کی حیثیت سے اُسے انسانوں سے اس طرح وابستہ ہونا چاہیے جیسا کہ وہ ہیں، نہ کہ ایسے جیسا کہ وہ چاہتا ہے۔ اسے طرف داری نہیں کرنا چاہیے اور جنہیں وہ پسند کرتا ہے، انہیں ہیرو کے روپ میں اور جنہیں نا پسند کرتا ہے، انہیں ولن کے روپ میں پیش نہیں کرنا چاہیے۔ ناول نگار کے پیش نظر یہ ہونا کہ ہم اپنے آپ کو کیسے دیکھتے ہیں، شاید ہم خود کو ولن کے روپ میں کبھی نہیں دیکھتے۔ اپنے عقائد کو ناول سے باہر ہی رہنے دیں۔ سچ تو یہ ہے کہ آپ خود کو اپنے فن سے پرے پرے ہی رکھیں۔

۱۰۔ جب کبھی ضروری ہو تو ان میں سے کسی اصول پر عمل نہ کریں:

یہ سب سے اہم ہے اور اس پر عمل کرنا مشکل تر ہے۔ صرف آپ ہی جانتے ہیں کہ ان

میں سے کس اصول پر اپنی سہولت سے کب عمل کر سکتے ہیں۔ میرے ان اصولوں میں سے کوئی ایک بھی ایسا نہیں ہے، جس پر کسی ناول نگار نے من و عن عمل کیا ہو اور نہ ہی یہ میرا حق ہے کہ میں کسی کو اس پر مجبور کروں۔ (اصول توڑنے کے لیے ہی ہوتے ہیں۔) میں ناول پر قطعی حکم نہیں رکھتا ہوں، نہ ہی اس معاملے میں رمبر اعظم ہوں۔ سچ تو یہ ہے کہ میں نے بھی وقتاً فوقتاً ان اصولوں میں کچھ سے رُوگردانی کی ہے، لیکن اگر آپ ان پر عمل کریں گے تو آپ کا ناول شائع ہو جائے گا اور میں اس سے زیادہ آپ سے وعدہ نہیں کر سکتا۔

پہلا اصول یاد رکھیں:

پسِ نوشت آپ اپنے مسودے کو کسی نقد ادیب کے پاس رائے کے لیے ہرگز نہ بھیجیں۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ انھیں کبھی یہ نہ کہیں کہ آپ بھرپور زندگی گزارتے رہے ہیں اور آپ کے پاس بہت سے اعلیٰ خیالات ہیں اور یہ کہ آپ انھیں مواد فراہم کر سکتے ہیں، جس پر وہ ناول یا آپ جتنی لکھیں۔ اس کی بجائے اصول نمبر ایک یاد رکھیں اور لکھیں۔ ہمہ قسم خوش گمانیاں اور نفسیاتی تاویلیں کہ لوگ کس طرح لکھاری بنتے ہیں، فصوص ہیں۔ میری سیدھی سی بات ہے کہ بس لکھاری ایک آدمی ہی ہوتا ہے، جو لکھتا ہے۔

(انگریزی سے)

دستوفسکی

الفرڈاڈلر / خالد سعید

زمین کے نیچے سائبریا کی کانوں میں دیمتری کراموزوف امید کرتا ہے کہ چار مقدس کتابوں کو ایک آہنگ میں لانے والا گیت گائے گئے گا مگر پھر بھی مصوم پدرکش، اپنی صلیب خود اٹھاتا ہے اور اپنی نجات، ہمیشہ معاف کر دینے والے، اس آہنگ یا بھی میں تلاش کرتا ہے۔

”قریب قریب پندرہ برس تک میں نے ایک ذہنی معذوری کی زندگی گزاری۔“ پرنس مٹکن اپنے مخصوص دلاویز قریبوں میں مسکراتے ہوئے کہتا ہے، وہ شخص جو کسی بھی فرد کی تحریر کے ہر لفظ کے ہر حرف کے ہر بیچ و تم کی تعبیر کر سکتا تھا، جو اپنے درپردہ خیالات کو معمولی سے خفت محسوس کیے بغیر بیان کر سکتا تھا اور دوسرے لوگوں کے ایسے احساسات کو بھی یا سانی پڑھ سکتا تھا۔ یہاں ہمیں اس سے کہیں زیادہ بڑا اور واضح تضاد دکھائی دیتا ہے، کہ جسے دیگر حالات میں چشم تصور میں بھی لانا محال ہے۔

”میں ایک نیپولین ہوں یا محض ایک جوں؟“ رسکولنیکوف (Roskolnikov) ایک مہینے سے زائد اپنے بستر میں پڑا سوچتا رہتا ہے تاکہ اس حد کو پار کر سکے، جو اس کی حیات گزشتہ سے متعین ہوئی ہے، اس کے اجتماعی (کیونٹی) احساسات اور اس کا ذاتی تجربہ۔ یہاں ایک بار پھر ہم ایک واضح تضاد کے روبرو ہوتے ہیں، ایک ایسا تضاد جس میں ہم خود بھی شرکت کرتے ہیں اور جسے ہم خود بھی محسوس کر سکتے ہیں۔

اس کی کہانیوں کے اور جانبازوں (مرکزی کرداروں) کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے اور یہی کچھ اس کی اپنی زندگی کے احوال نامہ سے ظاہر ہے۔ ”ایک تیز مزاج، جذباتی، جھلّا“ نوجوان دستوفسکی اپنے والدین کی چھت تلے ادھر ادھر ڈولتا پھرا، اور اگر ہم اس کے والد اور اپنے دوستوں کے نام اس

کے لکھے گئے خطوط کا بنظر غائر مطالعہ کریں، تو ہمیں ان خطوط میں اس کی جانب سے انتہائی عاجزی، انکار، انفعالیات اور اکثر اوقات اپنے المناک مقدر کو تسلیم کرنے کا غیر معمولی عنصر دکھائی دیتا ہے۔ بھوک، اذیت، فلاکت، بد نصیبی، کلفت، اسے ان سب کا اپنی زندگی میں بھرپور تجربہ ہوا۔ اس نے اپنا جیون ایک جاتری کی مانند بتایا۔ اس جذباتی اور کلمے نوجوان نے سوجھوان سوینا (Sossina) کی مانند اپنی صلیب خود اٹھائی تھی۔ جیسے ایک سب کچھ جاننے والا نوجوان جاتری دھیرے دھیرے کٹھن راہوں پر چلتے ہوئے دکھ جھیلتا ہے۔ اپنے سب تجربات کو سمیٹتے ہوئے کل انسانیت کو گلے لگاتا ہے تاکہ اسے علم کا نور ملے۔ وہ جیون کو اس کے تمام پہلوں سے چھوتا ہے کہ کچ کو تلاش سکے اور اسے نئی تعلیمات ملیں۔

کوئی بھی ایسا فرد جس کی شخصیت اس قدر متغداد و متضاد محرکات کا مجموعہ ہو، نہ صرف یہ کہ ان تضادات کے درمیان ایک پل بنانے پر مجبور ہوتا ہے، بلکہ اسے بلاشبہ ان تضادات و تضادات کو اپنی ذات کے اندر بہت دور اور گہرائی تک اتارنا ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ ان مصائب سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔ حتیٰ کہ جیون کے معمولی مرحلوں اور معاملات سے بھی وہ یہ دیکھنے کی سعی کیے بغیر نہیں رہ سکتا کہ وہ معاملات اس کے ذاتی تجربات اور ان سے اخذ کلیوں سے کس حد تک ہم آہنگ ہیں اور یہ کہ ان کی حقیقی قدر و قیمت کیا ہے۔ اس کی کل فطرت اسے مجبور کرتی ہے کہ وہ زندگی کی ایک متحدہ اور مربوط تعبیر کی جانب قدم بڑھائے، تاکہ جب کبھی اسے بے چینی اور اضطراب کی کیفیت کا سامنا ہو تو اسے تحفظ اور چین ملے اور وہ ایک ابدی اہتزاز کی کیفیت سے ہمکنار ہو۔

اطمینان کے حصول کی خاطر اسے خود کو یوں ڈھالنا پڑتا ہے کہ وہ سچائی تک رسائی حاصل کر سکے، لیکن سچائی کی رگہ زرخیز خاکوں سے اُٹی پڑی ہے اور یہ بے حد جانکاہ ریاضت اور ثابت قدمی کا تقاضا کرتی ہے۔ ذہن اور روح کی عظیم الشان تربیت۔ کیا یہ امر تعجب خیز نہیں کہ فطرت کا یہ بے چین و مضطرب متلاشی، سچی حیات اور انسانی اشتراک و تعاون کی منطق کے زیادہ قریب تھا بہ نسبت ان لوگوں کے جو اس سلسلے میں یہ پھلمساہٹ اور انسانی رویہ زیادہ آسانی سے اپنا سکتے تھے۔

اس نے بے پناہ تنگی اور عسرت کے ماحول میں پرورش پائی اور جب اس نے دنیاے موجود سے لاموجود کی راہ لی تو تمام روس روحانی اور نفسیاتی اعتبار سے اس کی پیروی کر رہا تھا۔ وہ جو اپنے کام سے لطف اندوز ہوتا تھا، جو زندگی سے بھرپور تھا اور جس کے پاس ہمیشہ خود کو اور اپنے

دوستوں کو حوصلہ دلانے کے لیے کوئی ایک شہد ضرور ہوتا اور کیسی عجیب بات کہ وہ شخص دوسرے لوگوں کے مقابلے میں کام کرنے کے لیے زیادہ ناموزوں تھا۔ اس لیے کہ وہ بچپن سے ہی ایک ہولناک بیماری مرگی کا نشانہ بن چکا تھا۔ اس مرض کے دورے اسے دنوں ہفتوں کام کے قابل نہ رہتے دیتے۔ وہ مجرم جس کے پاؤں میں ٹوبولسک (Tobolsk) میں چار برس تک بیڑیاں پڑیں رہیں اور جسے چار برس تک سائبیریا کی قطری رجسٹر میں بطور مجرم ہی خدمت سرانجام دینی پڑی۔ وہ بھلا مانس، معصوم اور دکھ برداران الفاظ اور احساسات کے ساتھ جیل سے رخصت ہوتا ہے۔ ”مجھے دی گئی سزا منصفانہ تھی کیونکہ میرا دل حکومت وقت کے خلاف بدخواہشات سے بھرا تھا، لیکن یہ ایک بہت ہی بری بات کہ اب میں ان نظریات، عقائد اور ”کار“ کے لیے دکھ جھیلوں، جواب کسی طور میرے نہیں رہے۔“

جب دستویسکی عوام میں ظاہر ہوا۔ تو اس کے دلیس میں ان دنوں زندگی ان گنت تضادات سے بھری پڑی تھی۔ پورا روس ایک بڑے طوفان اور بال کی زد میں تھا اور ہر فرد کے ذہن میں غلام کسانوں (Serfs) کی آزادی کا سوال انتہائی اہمیت کا حامل تھا۔ دستویسکی میں ہمیشہ ”غریب“، ”پسے ہوئے نچلے طبقات کے لوگوں“، ”نوٹے پھوٹے لوگوں“، ”بچوں“ اور مسلسل دکھ جھیلنے والوں کے لیے ہمدردی کی ایک تحریک موجزن رہتی۔ اس کے قریبی دوستوں نے کئی ایسے قصے بیان کیے ہیں کہ وہ کس آسانی اور سہولت کے ساتھ بھکاریوں کے ساتھ دوستی کر لیتا تھا، جو اس کے دوستوں کے گھر بیک مائنگلے کی خاطر آتے تھے، کیسے وہ انہیں انتہائی محبت کے ساتھ اپنے کمرے میں لے جاتا، ان کی خاطر مدارت میں کوئی کسر نہ چھوڑتا اور انہیں سمجھنے کی ہر ممکن کوشش کرتا۔ جب وہ جیل میں تھا تو اس کے لیے سب سے زیادہ اذیت کا سبب یہ امر واقعہ تھا کہ دوسرے مجرم اسے ایک بھلا مانس اور شریف آدمی سمجھتے اور اس بنا پر اس کے قریب نہ پھٹکتے تھے۔ اس کی سلسل اور مستقل خواہش تھی کہ وہ جیل کی زندگی کی معنویت اور اس کے اپنے مخصوص اندرونی قوانین کا تجزیہ کرے اور ان حد بند یوں کا علم حاصل کرے کہ جس کے اندر دوسروں کے ساتھ افہام و تفہیم اور کسی طرح کا مکالمہ ممکن ہو سکے۔ دوسرے بہت سے حقیقی معنوں میں عظیم آدمیوں کی مانند اس نے اپنی شہر بدری اور سزا کو انتہائی تلخ اور جاہرانہ ماحول میں بھی اپنے باطن کے اندر ایک ایسی حساسیت کے فروغ کے مقصد کے لیے استعمال کیا جو اس کی بصیرت و رویت اور کشف کی مشق کو آخر کار زندگی کے مختلف پہلوؤں کے مابین تعلقات کی تفہیم میں کام لائے۔ وہ ان تضادات کو ایک ترکیب میں متحد کرتا ہے تاکہ اس سب کو روک سکے، جو اس کی

ذات کو اس کی بنیاد میں چھوڑ کر رکھ دیتے ہیں اور اسے بے ترتیب کرتے ہیں۔

اپنے نفسی تضادات کی لاپرواہیوں کے بیچ، اس کی کاوشوں کا مقصد کسی باضابطہ سچائی کی دریافت ہے۔ وہ بذات خود باری باری کبھی تو ایک باغی اور کبھی تابع فرمان چاکر بن جاتا ہے۔ جو اس چاکری میں عالم اسفل میں جا اترتا ہے، جہاں سے پھر وہ دہشت و ہراس کے عالم میں سمٹنے سگڑتے ہوئے واپسی کا سفر کرتا ہے۔ اس نے سچائی کے حصول کے لیے خطا کو اپنا رہنما اصول بنایا۔ وہ اس اصول پر ایک طویل عرصہ سے کار بند تھا، اس وقت سے بہت پہلے جب اس نے اسے لفظ بند کیا۔ ”سچائی تک رسائی بذریعہ خطا۔“ چونکہ وہ سچائی کے حصول میں کبھی پراعتنا نہیں ہو سکتا، اس لیے وہ اس سچ کی خاطر لاپرواہی چھوٹے چھوٹے جھوٹوں پر انحصار کرتا ہے اور یوں وہ بتدریج مغربی (یورپی) ثقافت سے دور ہوتے ہوئے اس کا سخت پیری ہو گیا۔ وہ ثقافت، جس کا بنیادی وصف، اس کے خیال میں ایسی سچی تھی جو اپنے اخروی تجربے میں سچائی کے وسیلے باطل کی تلاش تھی، لیکن وہ تو اس سچائی کو ان ضدین کو یا ہم متحد کر کے دریافت کر سکتا تھا کہ جو اس کے باطن میں برسر پیکار تھی۔ وہ مہیب تضادات جو اس کی تخلیقات میں ہمیشہ خود کو ظاہر کرتے ہیں اور اس کی کتھاؤں کے جانا زوں اور خود اس کی ذات کی بقاء کے لیے ایک دھمکی کی حیثیت رکھتے ہیں یوں اس مفہوم میں کیا اس نے ایک شاعر اور پیامبر کا کردار ادا کرنے کی دعوت کو قبول کیا؟ وہ اپنے اندر نرگسی رجحانات کو دائرہ ضبط میں لاتا ہے۔ طاقت و اقتدار کے نشے پر حدود لا کر گرنے کے لیے اس نے ”ہمسایے سے محبت“ کے اصول کو استوار کیا ہے۔ اسے اس راہ پر ہمیز لگانے والی قوت، بلاشبہ اس کا بے حد واضح عزم و اقتدار ہے۔ دوسروں پر غلبہ پانے کی سعی، حتیٰ کہ کل جیون کو ایک گلیے میں بیان کرنے کی اس کاوش میں بھی برتری کا محرک نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے۔ اس کی کہانیوں کے سو رواؤں کی تمام حرکات میں ہم اس کے آگے بڑھنے کے محرک کو دریافت کرتے ہیں۔ یہ محرک اس کے کرداروں کو مجبور کرتا ہے کہ وہ خود کو دوسروں سے برتر ثابت کریں اور نہ لیتی کارنامے سر انجام دینے کی لگن میں عالم اسفل کے کناروں سے جا لگیں اور ذلتوں اور گہرائیوں میں گرنے اور برباد ہونے کا خطرہ بے دھڑک مول لیں۔ وہ خود اپنے بارے میں کہتا ہے ”میں قائل ملامت حد تک ایک جاہ طلب شخص ہوں۔“ لیکن اس کے باوجود وہ اس قائل ملامت آرزو مندی اور جاہ طلبی کو اپنی کمیونٹی کے لیے کسی حد کار آمد بنانے میں کامیاب ہو گیا۔ وہ اپنے جانا زوں کی مانند آگے بڑھتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کو اجازت دیتا ہے کہ وہ پاگل پن کی حد تک ان

حدود سے ماورا ہو جائیں، جو اس نے معاشرتی اشتراک کے منطقی تقاضوں کو محسوس کر کے دریافت کیں تھیں۔ وہ ان کی جاہ طلبی، خود نمائی اور زنگیت کو انگیزت کر کے انہیں زندگی کی انتہائی حد بندیوں تک لے جاتا ہے اور پھر انتہائی چابکدستی سے ان کے راستوں پر یونانی دیو مالا کی ان غضبناک دیویوں کو لے آتا ہے جو ان کے گناہوں کی سزا کے لیے بھیجی گئی ہیں اور یوں وہ دوبارہ انہیں ان حد بندیوں کے اندر دھکیل دیتا ہے جو ان پر انسانی فطرت نے عائد کیں ہیں اور جہاں پھر وہ انہیں ایک آہنگ میں لانے والا حمد یہ گیت گانے کی اجازت دے دیتا ہے۔ کوئی اور تمثال اتنی کثرت اور توازن سے اس کی تخلیقات میں ظاہر نہیں ہوتی، جس کثرت سے حد بندی اور قید خانے کی تمثال ظاہر ہوتی ہے۔ ہاں البتہ اس کے علاوہ کبھی کبھار دیوار کی شبیہ ضرور ظاہر ہوتی ہے وہ اپنے بارے میں خود کہتا ہے، ”میرے اندر ایک پاگل محبت ہے کہ میں حقیقت کے اندر بہت دور تک چلا جاؤں، وہاں جہاں سے خواب و خیال کی سرحدیں شروع ہوتی ہیں۔“ وہ اپنے مرگی کے دوروں کی کیفیت یوں بیان کرتا ہے۔ اسے ایسے محسوس ہوتا ہے جیسے لذت و خوشی کا دل بھانے والا اہتر از زندگی کے احساس کو اس کی آخری انتہا تک لے جاتا ہے۔ جہاں وہ خود کو خدا کے بے حد نزدیک محسوس کرتا ہے۔ بلاشبہ اس قدر قریب کہ صرف ایک بڑھتا ہوا اور قدم زندگی سے اس کا رابطہ ہمیشہ کے لیے منقطع کرنے کے لیے کافی ہوگا۔ یہ تمثال اس کے ناولوں اور کہانیوں کے تمام جانبازوں میں ظاہر ہوتی ہے اور ایک گہری معنویت کی حامل ہے۔ آئیے اس نئے مسیحا کا پیغام سنیں۔۔۔ ”جانبازانہ جیون“ اور ”ہسایہ سے محبت“ کے اتحاد کی رفیع الشان ترکیب کامیابی سے ہمکنار ہوتی ہے۔ اسی حد پر جانبازوں کا مقصود جو ان کا لیکھ بھی ہے۔ اپنے کمال تک پہنچتا ہے اور اپنے جانبازوں کو دیکھ کر اسے بھی اس حد تک جانے کی ترغیب ہوتی اور اس مقام پر اسے آنے والے واقعات و معاملات کا وجدان ہوا کہ اسے انسانی قدر کی اکمل ترین صورت، بنی نوع انسان سے محبت کس شکل میں ملے گی اور اسے مد نظر رکھتے ہوئے اس نے اس حد بندی کی لکیر درست انداز میں کھینچی۔ ایسی صحت کے ساتھ کہ اس سے پہلے بہت کم لوگوں کو ایسی کامیابی نصیب ہوئی اور یہ مقصد اس کی تخلیقی استعداد اور اخلاقی نکتہ نظر کے لیے خصوصی اہمیت اختیار کر گیا۔

بار بار اسے اور اس کی کہانیوں کے مرکزی کرداروں کو تجربے کی انتہائی حدوں تک پہنچنے کی ترغیب ہوتی ہے اور اس مقام پر وہ اسے ٹٹولتے ہوئے اور ایک ہچکچاہٹ کے ساتھ ان میں انسانی کی

آمیزش کرتا ہے، ایک گہری عاجزی کے ساتھ، خدا، زار اور روس کے حضور میں۔ وہ احساس، جس نے اسے ایک کڑے فکرنے میں کسار کھا، وہ جو اس احساس کو پابند کر کے اسے رکنے پر مجبور کرتا ہے اور بھی شے بالآخر احساس گناہ کے حفاظتی حصار میں تبدیل ہو جاتی ہے۔۔۔ اس کے اکثر دوستوں کا کہنا تھا کہ شعوری طور پر خود اسے بھی ان کا سبب معلوم نہ تھا، لیکن یہ ایک حیرت انگیز بات ہے کہ اس نے ان احساسات کا تانا اپنی مرگی کے دوروں سے جوڑا۔ خدا کا ہاتھ اس وقت ظاہر ہوتا ہے، جب کبھی انسان اپنے زعم اور خود راکی میں خواہش کرتا ہے کہ وہ اجتماعی احساسات کی حد بند یوں سے ماورا ہو جائے تو متنبہ کرنے والے کی ٹیپی صدا بلند ہوتی ہے جو مشاہدہ باطن کا حکم دیتی ہے۔

رسکولینکوف، جو انتہائی دلیری کے ساتھ قتل کرنے کے خیالات کا تعاقب کرتا رہا، اس جبلی احساس کے ساتھ کہ فطری انتخاب کے مطابق ہر شے اور ہر کار چارن ہے۔ وہ اس قتل کے ارتکاب سے پہلے اس آئینہ قتل کی نوعیت کے بارے میں بھی پورا غور و فکر کرتا رہا۔ اس حد کو پار کرنے سے پہلے وہ مہینوں اپنے بستر میں ایک تشویش کے عالم میں پڑا رہا اور آخر کار جب وہ اپنے کوٹ کے اندر سونا چھپائے، اس راہ پر تیز تیز قدم اٹھاتا ہے تو اس کے دل کی دھڑکن بے قابو ہو جاتی ہے۔ اس اختلاج قلب میں ہم اس الوہی حیوید کی شناخت کرتے ہیں اور اسی میں ہم دستوفسکی کی زندگی کی حدود کے لیے نازک احساسات کا اظہار دیکھتے ہیں۔

اس کی پیشتر تحقیقات، کسی ایسے ”تہما سورما“ کو عکس بند نہیں کرتیں جو ”ہمسایہ کی محبت“ کی حدود کو عبور کرے، بلکہ اس کے برعکس عموماً اس کا مرکزی کردار ایک ایسا فرد ہوتا ہے جو اپنے آپ کو بے مائیگی اور لاچارگی کی حالت سے اٹھاتا ہے اور ایک جانب زار اور بھلے مانس کی موت مرتا ہے۔ میں نے پہلے ہی ناول نگار کی عام لوگوں سے محبت کا ذکر کیا ہے۔ اکثر پیشتر نچلے اور پے ہوئے طبقات کے افراد اس کے ناولوں اور کہانیوں کا مرکزی کردار ہوتے ہیں۔ مثلاً ایک عامی، طوائف اور بچہ وغیرہ۔ یہ سب کردار اس کے ہاں ایک خصوصی اہمیت اور معنویت کے حامل ہیں۔ یہ افتادگان خاک اپنی جانبازی سے اس حد اور مقام تک آن پہنچتے ہیں، جہاں وہ کل انسانیت کو اپنی آغوش میں لیتے ہیں اور یہ کردار وہ دستوفسکی کی خواہش کی مطابقت میں ادا کرتے ہیں۔

نوجوان دستوفسکی نے اس حد کے اوامرونی کا تصور بڑے صاف اور واضح انداز میں دوران بچپن اپنے گھر سے لیا ہے۔ بلوغت کے ابتدائی ایام میں بھی اس کے لیے صورت حال بدستور

وہی رہی۔ اس کی بیماری نے اس پر ناموافق اثر ڈالا اور اس کی روح ان ابتدائی ہولناک تجربات سے متاثر ہوئی۔ شہر بدری اور پھر قریب قریب مزائے موت۔ اس کا والد ایک سخت گیر، درشت اور قوی اندو ضوابط کا پابند شخص تھا۔ بظاہر یہی معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اس ضدی، سرکش، بیٹی اور کبھی نہ دھیمی پڑنے والی دکتی روح کو قابو میں لانے کی کوشش کی اور اس نے ضرورت سے زیادہ زور لگا کر اسے اس حد کی جانب ڈھکیل دیا۔

اس کا ایک مختصر نثر پارہ بعنوان ”سینٹ پیٹرز برگ کے خواب“ ابتدائی زندگی کے واقعات و حادثات سے شروع ہوتا ہے اور اسی وجہ سے ہمیں یہیں سے ایک طے شدہ لائحہ عمل کے اظہار کی توقع کرنی چاہیے۔ اگر کسی شے کو کسی فنکار کی روح کے ارتقاء سے منطقی طور پر اخذ کیا جاسکے۔ تو اس کا حوالہ ان بین السطور باہمی رابطوں سے ہونا چاہیے، جو اس کے ابتدائی کاموں سے ابھرتے ہیں، اس کے خاکے اور منصوبے، جو بعد ازاں اس کی تخلیقی فعلیوں کی اشکال میں ظہور پذیر ہوئے، لیکن ہمیں یہ امر کبھی نہ فراموش کرنا چاہیے کہ فنکارانہ تخلیق کا دائرہ زندگی کی حقیقی جنگ سے باہر گزرتا ہے اور نتیجتاً ہم فرض کر سکتے ہیں کہ ہر فنکار کو جب کبھی عام سماجی توہمات کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو وہ اصل زندگی میں، اپنی سرگرمی موقوف کر دینے، رکنے یا پسپائی اختیار کرنے کا اظہار کرتا ہے۔ فنکار جو بلا کسی سبب، یا یوں کہہ لیجئے کہ زندگی کے حقائق کے بارے میں اپنے اضطرابی رویے سے، ایک نئی دنیا خلق کرتا ہے اور جو عملی زندگی کے مسائل کے حل کی بجائے وضع کر لی تھی اور فطری طور پر یہ خیال اس کے لیے ان سوالوں کا جواب ہمیں بھول بھلیوں میں ڈالنے والی اپنی فنکارانہ تخلیقات میں دیتا ہے، تو ایسا شخص بلاشبہ عملی زندگی اور اس کے تقاضوں سے اپنا منہ موڑ چکا ہے۔ دستو نیفسکی ہمیں خود بتاتا ہے: ”خیر، میں تو ایک ملنگ ہوں، محض ایک خواب کار!“

ہمیں دستو نیفسکی کی کچھ نظریہ سازی میں اس کے حملہ کرنے کے طریقہ کا سراغ بھی ملتا ہے۔ جب ہم یہ دریافت کرتے ہیں کہ وہ انسانی سرگرمی کے کسی نقطہ پر ایک یقینی انداز میں رکنا ہے اور اس امر کو اس نے بڑی وضاحت سے اس ارفع خاکہ میں لفظ بند کیا ہے۔ ”جیسے ہی میں نیوا (Neva) کے قریب پہنچا، میں ایک لحظہ کے رکا کہ ایک نگاہ دریا پر ڈالوں جہاں دھند بھری سردی اور غیر معین فاصلوں پر شام کے دھندلکے کے آخری ارغوانی نشانات معدوم ہو رہے تھے۔“ پھر وہ شتالی سے گھرواپس آیا اور ایک عام مرد کی طرح شلر (Schillers) کی نازنیوں کے خواب دیکھے۔ ”حقیقی امالیہ (Amalia)

کو ہر حال میں نے کلیتہً نظر انداز کر دیا تھا، وہ جو میری ہمسائیگی میں رہتی تھی۔۔۔۔۔ محبت کے نشے میں مدھوش، وہ اذیت اٹھانے کو ترجیح دیتا ہے اور اس اذیت کو شکی کو زندگی کے جملہ لذائذ سے زیادہ شیریں سمجھتا ہے۔ ”اگر میں امالیہ سے بیاہ کر لیتا تو میں یقیناً بے حد ناخوش ہوتا۔“ کیا یہ دنیا کی انتہائی سادہ حقیقت نہیں ہے؟ ایک شخص شاعر ہے اور زندگی کے ہنگاموں سے دور ایک مناسب فاصلے سے خواب دیکھتا ہے، ایک لمحہ کے لیے ٹھہرتا ہے اور یہ دریافت کرتا ہے کہ تخیلاتی محبت کی مٹھاس نا قابل بیان ہے اور محسوس کرتا ہے کہ حقیقت تو مثالی تشکیلات تک کو جاہ و ہر باد کر دیتی ہے۔ کیا یہ میری آرزو نہیں کہ چکور کی مانند اڑ کر چاند چھوؤں؟“ اس کا سیدھا سا اور مطلب یہی ہے کہ وہ تنہا رہنا چاہتا ہے اور کسی زمینی شے سے محبت نہیں کرنا چاہتا!

سو یوں شاعر کا حقیقت اور اس کے تقاضوں کے خلاف احتجاج اس کا خفا ظنی پشتہ بن جاتا ہے اور یہ سب کچھ اس سب سے بہت مختلف ہے جس کا اظہار ہمیں اس کے معروف ناول ایڈیٹ (Idiot) (احسن) میں ملتا ہے، یا اس بیمار میں دریافت ہوتا ہے جس کے پاس نہ تو کوئی ”احتجاج“ ہے اور نہ کوئی صدا“ دستو بخسکی کو بلاشبہ اس بات کا قطعاً علم نہ ہوگا کہ فلاکت و مصائب کے لیے اس کی برداشت، ایک دن اس کی شخصیت کا طرہ امتیاز ہوگی۔ جب ایذا، تحقیر، ملامت و طعنہ زنی کے ہتھیاروں کی مدد سے اسے اس حلقے سے باہر دھکیل دیا گیا تو اس نے اپنے باطن میں اس عامی کو دریافت کیا۔ وہ اہل ہمت جو عالم کو برابر کر دیتا ہے اور سچے ہوئے قرینے تہس نہس کر دیتا ہے۔ انقلابی سرخ پوش گیری بالذی (Garibaldi) اور یہ معلوم کرنے سے، اس نے وہ کچھ دریافت کیا جو اس سے پہلے کسی نے نہ سمجھا تھا۔ مطلب یہ کہ، عاجزی، انکساری اور انفعالیت، آخری اعمال پر دلالت نہیں کرتیں بلکہ یہ اہل ہمت کی بغاوتیں ہیں، جو ان رکاوٹوں کی نشاندہی کرتی ہیں کہ جنہیں عبور کرنا مقصود ہوتا ہے۔ نالاشائی نے بھی اپنی حد تک اس راز کو سمجھا اور ہند کالوں کے آگے اس کی تبلیغ کرتا رہا۔

ایک حقیقی راز کسی روزانہ اخبار میں چلی سرخیوں سے یوں بھی شائع ہو سکتا ہے کہ کسی کو اس کے بارے میں کوئی خبر نہ ملے۔ مثلاً کسی کو بھی اس بارے میں کوئی علم نہ تھا کہ وہ کیا شے تھی۔ جس کے سبب ہار پاگون سوؤ جو (Harpagon Solowjow) اپنی ذات سے انتقام لینا چاہتا تھا۔ اس حد تک کہ خود کو فاقوں اور فلاکت کے ہاتھوں ہلاک کرے، جبکہ اس کے غلیظ اور بوسیدہ کاغذات میں ایک لاکھ ستر ہزار روپے کی دولت پوشیدہ طور پر موجود تھی۔ اسے اپنے باطن میں کیسی مسرت ملی ہوگی، جب

اس نے ایک اداسی اور بے بس آگاہی کے عالم میں خود کو اپنی بلی، باورچی اور گھر کے نوکر سے الگ کر لیا تھا اور ہر ایک کے ہاتھوں مقرض ہوتا رہا۔ اس نے ان سب کو اپنی مٹھی میں جکڑے رکھا، انہیں بھیک مانگنے پر مجبور کیا، وہ سب جو صرف پیسے کو خدا مانتے تھے اور اسی کے حضور حاجت روائی کے لیے دعا کرتے تھے۔ یہ بات کافی حد تک سچ ہے کہ اس سے اس میں ایک خاص فرض کا احساس پیدا ہوا اور ایک ایسی سوچ چال منصوبہ بند ہوئی جس کے ذریعے اس نے زندگی کو تشدد کا نشانہ بنایا۔ اسے خود بھی فاقے کرنے پڑے اور تباہ و برباد ہونا پڑا تا کہ اپنی جارحیت کے مخصوص طریق کو جاری رکھ سکے اور جارحانہ پن کی تکمیل کر سکے۔ ”اور وہ تمام خواہشات سے اورا ہو گیا۔“ مگر کیا یہ سب کچھ کرنے کے لیے ایک فرد کو پاگل ہونا چاہیے؟ فیئر ”سولوؤ جو“ (Solowjow) یہ قربانی دینے کے لیے آمادہ ہے بشرطیکہ ایسا کرنا ضروری ہو تو کیونکہ اس صورت میں وہ کسی شعوری ذمہ داری کے بغیر نوع انسانی کے لیے اپنی نفرت و حقارت کا اظہار کر سکتا ہے۔ وہ جو چپکے چپکے، دولت و حشمت کی دیوی کے پیچھے بھاگتے ہیں اور ہر اس شخص کو دہشت و ہراس میں مبتلا کر دیتے ہیں جو ان کے قریب آنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کے پاس وہ سب کچھ موجود ہے جس کے ویلے وہ سوسائٹی کے اونچے طبقے میں داخل ہو سکتا ہے اور اس امر واقعہ کے باوجود وہ ایک لحظہ کے لیے رکتا ہے اور اپنی جادو کی چھڑی کو روٹی کی ٹوکری میں پھینک دیتا ہے اور خود کو عظیم محسوس کرتا ہے۔ کل نوع انسان سے بلند۔

دستوفسکی کی زندگی کا سب سے موثر پہلو یہ ہے کہ اس کی تمام رفیع الشان تخلیقات میں یہ نکتہ نظر ابھر کر سامنے آتا ہے کہ انسان کا خود اپنی رضا کے مطابق عمل کرنا، ایک لا حاصل مہلک اور مجرمانہ فعل ہے اور یہ کہ نجات کا منبع صرف فروتنی اور تسلیم و رضا میں ہے مگر جس حد تک یہ عاجزی اپنے اندر دوسروں پر برتری کی خفیہ لذت کی حامل ہے۔

”شاہ حسین دی عاجزی کا ف کہاڑے وات۔“

دستوفسکی کے قریب قریب تمام سوانح نگاروں نے بڑے واضح انداز میں اس کے بچپن کی ایک انتہائی اہم یادداشت کے تجزیہ پر خصوصی توجہ دی ہے۔ اس کا ذکر خود اس نے بھی اپنے ایک معروف ناول ”مردوں کا گھر“ (The Houses of Dead) میں کیا ہے۔ اس بازیافت کی بہتر تفہیم کے لیے مجھے اجازت دیجئے کہ میں اس کیفیت کے کچھ حصہ کو آپ کے سامنے پیش کروں کہ جس میں یہ ظاہر ہوا۔

ایک ایسے وقت میں جب وہ اپنے ساتھی قیدیوں سے کسی بھی قسم کے تعلقات قائم کرنے سے قریب قریب مایوس ہو چکا تھا۔ تو ایک دن شدید عالم یاس میں وہ اپنے بستر پر گر پڑا اور اپنے گزرے بچپن کی یادوں کو ماسکہ شعور پر لانے لگا۔ اس سب پر جواب تک اس پر بیت چکی تھی۔ اس کی پوری جیون کٹھا اس کے رو برو تھی۔ یکا یک اس کا دھیان اس یاد کی جانب گیا۔ ایک دن و مژگشت کرتے ہوئے اپنے والد کی زمینوں سے بہت دور نکل گیا اور کھیتوں کو پار کرتے کرتے وہ یکا یک رک گیا۔ کوئی شخص باواز بلند پکار رہا تھا اور وہ خوفزدہ ہو گیا۔ ”خبردار بھڑیا آرہا ہے!“ وہ ایک ہر اس کے عالم میں اپنے والد کے گھر کی جانب انتہائی تیزی سے مڑا اور یہاں اس نے کھیتوں میں ایک غریب کسان کو دیکھا۔ وہ اپنی حفاظت کی خاطر دوڑ کر اس کسان سے لپٹ گیا۔ روتے اور پلکتے اور ڈر سے لرزتے ہوئے اس نے کسان کے بازوؤں کو تھام لیا اور کپکپاتے ہوئے اسے بتایا کہ وہ کیسے اور کس قدر خوفزدہ ہے۔ کسان نے اپنی انگلیوں سے لڑکے کے جسم پر صلیب کا نشان بنایا، اسے دلا سہ دیا اور اس سے وعدہ کیا کہ وہ بھڑیے کو اسے کبھی اور کسی صورت ہڑپ نہ کرنے دے گا۔ دستو نیفسکی کی اس یادداشت کی عموماً یہ تعبیر کی جاتی ہے کہ یہ شے دستو نیفسکی کی کسان اور کسان کے مذہب سے تعلق کو علامت بند کرتی ہے۔ بہر حال اس قصے میں سب سے اہم شے بھڑیا ہے وہ بھڑیا جو اسے دوبارہ انسان کی طرف رجوع کرنے پر مجبور کرتا ہے۔ یہ تجربہ اس کے باطن میں ایک کل سعی کے علامتی اظہار کے طور پر موجود رہا اور اسی تجربے نے اس کی تمام سرگرمیوں کی سمت متعین کی۔ وہ شے جو اس کو کٹھا کے جانباز کی تنہائی پر ہیبت زدہ کر دیتی ہے، اس کا موازنہ اس تجربے میں بھڑیے سے کیا جاسکتا ہے۔ بھڑیے نے اسے دوبارہ افتادگان خاک کی جانب دھکیل دیا۔ یہ ٹوٹے پھوٹے لوگ ہی اس کی آس ہیں۔ صلیب کے نشان میں اس نے اپنا بندھن باندھنے کی سعی کی اور ساتھ ہی اس کی اس خواہش کو علامت بند کیا کہ وہ لوگوں کے کام آئے اور اسے اپنے لفظوں میں وہ یوں کہتا ہے: ”میری کل زندگی میرے لوگوں کی ہے اور میرے کل خیالات کل انسانیت کی ملک ہیں۔“

اگرچہ ہم اس امر واقعہ کی اہمیت سے واقف ہیں کہ دستو نیفسکی اپنے دل کی گہرائیوں کے ساتھ ایک روسی تھا اور جدید (یورپین) کلچر کا سخت مخالف، لیکن یہ کہ پان سلاوک (Pan Slavic) آدرش نے اس کے اندر ہزین پکڑ لیں تھیں اور یہاں بلاشبہ یہ امر قطعاً ضروری نہیں کہ یہ شے اس کی آتما کے منافی ہو۔ وہ آتما جو خطا کے وسیلے سچائی کو کھوجتی تھی۔

اس کے عظیم پیغامات میں سے ایک، معروف رومی شاعر اور ادیب بلخن کی یاد میں منعقد کی گئی ایک تقریب میں، اس نے ایک تقریر کرتے ہوئے مغربی یورپ اور روس میں ایک سمبندھ بنانے کا جتن کیا۔ اس تقدیر دلپذیر کا خاطر خواہ اثر ہوا اور وہ رات ایک ہرکتوں والی رات تھی۔ دونوں فریقین کے نمائندے اور پیروکار اس کی جانب لپکے اور اس سے بغل گیر ہو گئے اور خوشی کا اظہار کرتے ہوئے اس کے نکتہ نظر سے کامل اتفاق کا اظہار کیا، لیکن یہ اظہار اتفاق و اتحاد زیادہ دیر نہ چل سکا۔ بے شک انسان ابھی تک اپنی گراں خوانی سے پوری طرح سے بیدار نہ ہوئے تھے۔

دستوفسکی اپنی پوری حدتوں اور شدتوں کے ساتھ ان مساعی جیلہ میں مگن تھا کہ اس کے دل کا پیغام لوگوں کے ذہن میں اترے۔ کل انسانیت کو گلے لگانے کا خواب اپنے کمال تک پہنچے۔۔۔ ایک ایسا کار جو اس کے چاروں میں کا تب تقدیر نے اس کے مقدر میں لکھ دیا تھا۔ اس نے اپنے ہم جنسوں سے محبت کے تصور کی وضاحت کے لیے ایک ٹھوس علامت بھی وضع کر لی تھی اور فطری طور پر یہ خیال، اس کے لیے جو اپنی اور دوسروں کی نجات چاہتا ہے۔ بنیادی طور پر ایک نجات دہندہ کا تصور ہے، ایک رومی میسا، وہ جس نے آدمی محض سے منہ موڑ کر دنیاوی قوت و اقتدار سے کنارہ کر لیا تھا۔ اس کا اپنے عقیدے کے بارے میں اعتراف حد درجہ سادہ ہے، ”میرے لیے یسوع مسیح دنیا کی تاریخ کا سب سے حسین، بلند مرتبت اور وجد آفریں شخص ہے۔“ اس اقتباس میں دستوفسکی انتہائی باریک بینی اور عرق ریزی سے اپنے رہنما مقصد کا انکشاف کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ مرگی کے اپنے دوروں کو یوں بیان کرتا ہے کہ اس حالت میں اس پر سرخوشی و مستی اور اتہزاز کی کیفیت بام عروج تک پہنچ کر ایک ابدی آہنگ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ خود کو خدا کی حضوری میں محسوس کرتا ہے اور اس کے بقول اس کا مقصد اویس ہمیشہ سے یہی رہا ہے کہ وہ حضرت عیسیٰ کی ہمرکابی میں رہے۔ ان کے جسد مقدس پر لگے چڑکوں کو خود سبے اور ان کے کام کو پایہ تکمیل تک پہنچائے۔ وہ تمہا جاننا زائدہ ہم جوئی کو کڑی تنقید کا نشانہ بناتا ہے۔ وہ سورما کی، جس کا ذاتی تجربہ، غالباً اس سے پہلے اس سے زیادہ ذوق و شوق اور شدت سے کسی اور نے نہ کیا تھا اور اسی سے اس نے اس تجربے کی شناخت، مشترک ناتے کے احساسات، جو اس کے خیال میں ساقی انسانوں کے لیے محبت اور معاشرت کے منطقی تقاضوں میں موجود ہوتے ہیں اور ایک عاشقانہ فعلیت میں عکس بند ہوتے ہیں۔ ”اپنے گفتگوں کے بل اس کے حضور میں جھک جاؤ، اے متکبر و خود پسند انسان!“ وہ جو اپنی شکست کو کھلے دل سے تسلیم کر چکے ہیں اور جن

کی ذاتی ستائش کے لیے ضرورت کو شدید ٹھیس لگتی ہے۔ شائق کے لیے جدوجہد کرتے ہیں۔ وہ وہابی دیتا ہے۔ ”اے انگس کے مارو، کام میں جٹ جاؤ“ وہ لوگ جو اس کے دلائل کو غلط ثابت کرنے کے لیے انسانی فطرت کے ظاہری (خارجی) قوانین کا ذکر کرتے ہیں۔ وہ انہیں یوں اپنی جوابی دلیل فراہم کرتا ہے۔ ”شہد کی کھیلوں اور چیونٹیوں کو اپنا کلیہ معلوم ہے، یہ صرف انسان ہی ہے جو اپنے کلیے سے لاعلم ہے!“ ہم دستوفسکی کی مدلل کاوشوں کی مزید اعانت یوں کر سکتے ہیں: ”انسان کو اپنے کلیے کی تلاش کرنا چاہیے اور اسے یہ کلیہ دوسروں کی مدد اور ہمدردی کی رغبت میں ملے گا، وہ صلاحیت، جس سے کام لیتے ہوئے وہ اپنے لوگوں کی مدد کے لیے قربانی دیتا ہے۔

یوں وہ ایک ایسا فرد بن جاتا ہے جو پیچیدہ گتھیوں کو سلجھاتا ہے اور خدا کی تلاش کرتا ہے۔ اس نے اپنے خدا کو دیگر نیم خواب کاروں اور خواب کاروں کے مقابلے میں زیادہ شدت کے ساتھ محسوس کیا ہے۔ ”میں کوئی ماہر نفسیات نہیں ہوں۔“ اس نے ایک بار بر ملا کہا، ”میں ایک حقیقت پسند شخص ہوں“ اور یہاں وہ ایک ایسے مقام پر ضرب لگاتا ہے جو اسے انتہائی واضح انداز میں عہد جدید کے تمام فنکاروں اور ماہرین نفسیات سے ممتاز کرتا ہے۔ وہ کمیونٹی (اجتماعی) احساسات کے لیے ایک گہرائی محسوس کرتا ہے، وہ شے جو کسی مہذب معاشرت کی اصل جڑ ہے، وہ واحد سچی حقیقت، جسے ہم پوری طرح نہیں جانتے۔ مگر جسے سمجھنے کی خواہش ہمارے باطن میں موجود ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ خود کو حقیقت پسند کہہ سکتا ہے۔

آئیے، اب ان گہرے اثرات کی وجوہات پر ایک نگاہ ڈالیں۔ جو اس کی کتھاؤں کے کردار ہم پر مرتب کرتے ہیں۔ ہمیں اس کے بنیادی اسباب کو ان کے مربوط اتحاد میں تلاش کرنا چاہیے۔ چاہے آپ اس کے جانا زوں کا کہانی کے کسی بھی مرحلے پر جائزہ کیوں نہ لے لیں۔ اس کا جانا ز ہمیشہ آپ کو زندگی اور اس کے آدرشوں کے مکمل لوازمات سمیت ملے گا۔ اس کی تمثیل کے ذریعے وضاحت کے لیے ہمیں اقلیم موسیقی میں داخل ہونا پڑے گا۔ موسیقی کے بارے میں بات غائب درست ہے کہ ایک دھن اپنے آپ کو اپنے آہنگ کی بڑھوت کے دوران منکشف کرتی ہے اور اس خاطر وہ لہروں (موجوں) اور حرکات کے ایک کھلی پارے (ٹکڑے) کو بار بار پیش کرتی ہے۔ یہی صورت دستوفسکی کے کرداروں کی ہے۔ اس ریسکولینٹوف بالکل وہی شخص ہے جو اپنے بستر پر لیٹا ہوا قتل کرنے کا منصوبہ بنا رہا ہے اور جب وہ اس سمت میں قدم آگے بڑھاتا ہے تو اس کے دل کی

دھڑکن قابو سے باہر ہو جاتی ہے اور بلاشبہ یہ وہی شخص ہے جو ایک عادی شراب نوش کو جو ایک تیز رفتار گھوڑا گاڑی کے پیہوں تلے پکلا جا چکا ہے۔ وہاں سے گھسیٹ کر باہر نکالتا ہے اور اپنی آخری پائی تک اس فائدہ زدہ خاندان کے حوالے کر دیتا ہے۔ یہی وہ اہم عنصر ہے جو اس کے ان کرداروں میں مقصد کے لیے یکسوئی، وحدت اور لگن کو خلق کرتا ہے اور اس کی کردار نگاری کے ذریعے ہم پر جو اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ ان کے پس پشت بھی یہی محرک کارفرما ہے۔ لاشعوری طور پر ہم اس کے جانبازوں کو اچھی طرح ڈھلی ہوئی مضبوط مگر یکدار پتلی کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ ہمیں یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ کردار کسی لافانی مواد سے بنائے گئے ہیں۔ وہ کردار جو ہمیں بائبل، ہومر کی تخلیقات اور یونانی المیہ ڈراموں کے کرداروں سے مشابہ دکھائی دیتے ہیں اور جہاں صرف ان کے اسما کے ورد سے ہماری روح کے آگے ان کی شخصیت اور اس کے تمام تر اثرات ہم پر واضح ہو جاتے ہیں۔

اور یہی امر ان اثرات کی تفہیم کو ہمارے لیے دقت طلب بنا دیتا ہے۔ جو دستو نیفلسکی اپنے کرداروں کے ذریعے ہمارے ذہنوں پر ثبت کرتا ہے، لیکن خوش قسمتی سے اس دشواری پر قابو پانا ہمارے لیے کسی حد تک ممکن ہے۔ ہماری اصل مشکل اس دوہرے محور کی شناخت ہے جس کے گرد باری باری ان کرداروں کو گردش کرنا ہوتا ہے۔ ہر محور بڑی مہارت اور صناعتی کے ساتھ ایک متعین نقطہ سے بندھا ہوا ہے۔ ہر سو راہ بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ ایک ایسے پابند مکاں میں محفوظ حرکت کرتا ہے جس کا ایک کونا تو انفرادی جانبازی سے جڑا ہوا ہے۔ جہاں وہ کردار ایک بھیڑیا بن جاتا ہے اور دوسری جانب ساتھی انسانوں سے محبت، اشتراک کی ایک واضح طور پر کھینچی ہوئی لکیر ہے۔ یہ دوہرا محور اور ان کی حرکات، ہر کردار کو ایک محض نکتہ نظر اور محفوظ گرفت دیتے ہیں۔ جو ہمارے حافطے اور احساسات پر نقش ہو جاتے ہیں۔

اور دستو نیفلسکی بطور معلم اخلاق پر ایک اور بات۔ یہ اس پر اپنے عہد اور حالات کا جبر تھا کہ اس نے اپنی فطرت کے اندر پائی جانے والی نفی کی نفی اور ماحول میں پائے جانے والے ہولناک تضادات پر ایک پل تعمیر کیا۔ تاکہ وہ اس کلیہ کو تلاشیے، جو اس کے اندر بہت دور تک ساتھی انسان کے لیے محبت کے عاشقانہ اظہار کی بے حد گہری خواہش کو صورت پذیر کرے اور وہ اس سے ہم آغوش بھی ہو سکے۔ اس کی تلاش کامیابی سے ہمکنار ہوئی اور وہ اس کلیے تک جا پہنچا جو بلاشبہ کانٹ کے ”مطلق حکم“ سے ورا ہے۔۔۔ ”یہ کہ یہ انسان اپنے ساتھی انسان کے ہر گناہ میں شریک ہے۔“ ہم آج پہلے سے

کہیں بہتر طور پر جانتے ہیں کہ یہ کلیہ کس قدر گہری معنویت کا حامل ہے اور زندگی کی سچی حقیقتوں سے کس قدر مضبوطی سے بندھا ہوا ہے۔ ہم اس کلیے سے انکار کر سکتے ہیں، لیکن یہ ہمیشہ دوبارہ زیادہ قوت سے اپنا اظہار کرتا ہے اور ہمارے انکار کو جھوٹ کر دیتا ہے۔ مگر اس کلیے کی معنویت، محض اپنے ساتھی انسانوں سے محبت کے خیال سے کہیں زیادہ ہے اور جسے اکثر اوقات غلط سمجھا جاتا ہے اور وہ یہ کہ امر نتیجہ ہے خود رائی کا یا محض ”مطلق حکیمہ“ کی ایک شکل ہے، جو ذاتی جاہ طلبی کے باوجود اپنی قدر برقرار رکھتی ہے، لیکن اگر میں اپنے ہمسائے اور ہر شخص کے گناہ میں شریک ہوں تو پھر مجھ پر ایک ازلی قرض عائد ہوتا ہے جو مجھے اس امر پر مجبور کرتا ہے کہ میں اپنی ذمہ داری سنبھالوں اور اس کے لیے پوری پوری قیمت ادا کروں۔

پس وہ ہمارے لیے بیک وقت ایک فنکار اور معلم اخلاق بن جاتا ہے جو ہمارے لیے ایک ناقابل رسائی اور حقیقی معنوں میں ایک عظیم شخصیت ہے۔

بطور ماہر نفسیات ابھی تک اس کی کامیابیوں کا پوری طرح احاطہ نہیں کیا جا سکا۔ البتہ ہم یہاں تک کہنے کی جسارت کر سکتے کہ نفسیاتی مسائل اور نفس انسانی پر اس کی پیچیدہ بصیرت، علم النفسیات سے کہیں زیادہ گہری اور پرتاثر ہے کیونکہ وہ فطرت بشمول انسانی فطرت سے زیادہ آگہی رکھتا ہے اور علم النفسیات کا زیادہ تر ارتقاء نظریاتی نوعیت کا ہے۔ کوئی بھی ایسا شخص جس نے دستوِ نفسی کی مانند انسانی کردار کی تفہیم میں ہنسی کے انداز کی اہمیت پر غور و فکر کیا ہے، اور نئے امکانات کو دیکھنے کی سعی کی ہے۔ اس نتیجے پر پہنچے گا کہ انسان کے اوصاف کی پہچان، زندگی کے بارے میں اس کے رویوں کی پیمائش کے مقابلے میں، اس کی ہنسی کے انداز سے زیادہ بہتر طور پر کی جاسکتی ہے۔ کوئی بھی ایسا شخص، جو اس کی مانند حادثاتی خاندان کے تصور تک پہنچا ہو۔ ایسا خاندان جس کا ہر رکن دوسرے اہل خانہ سے الگ تھک ہو کر محض اپنے لیے جیتا ہو۔ وہ اپنے بچوں میں اس سے بھی شدید احساس تنہائی کے بیج بوئے گا اور اس خاندان کا ہر رکن شدید تر گسٹ کا شکار ہو تو ایسے شخص نے بلاشبہ کسی بھی بڑے سے بڑے، ہر نفسیات کے مقابلے میں کہیں زیادہ دیکھا ہے کہ جس کی ہم اس سے توقع کر سکتے تھے۔ کوئی بھی ایسا شخص جس کے حافظہ میں دستوِ نفسی کے ”اے رائوتھ“ (A Raw Youth) (خام جوانی) کا لڑکا محفوظ ہو۔ وہ لڑکا اپنے بستر پر لیٹا لحاف اوڑھے دن سنے دیکھ رہا ہے، طاقت اور اقتدار کے۔ تو اس شخص کو دستوِ نفسی کے بیان کی سچائی پورے طور پر معلوم ہو جائے گی کہ زندگی میں

ذہنی امراض کی بنیاد کیا ہے اور یہی وہ شے ہے جو بغاوت کے مقصد کو پورا کرتی ہے۔ کوئی بھی شخص جس نے اس بات کو جان لیا ہے کہ دستویفکسی نے کس حد اور درجے تک نفس انسانی میں مطلق العنانیت کی جڑوں کی شناخت کی ہے تو اسے یہ بات تسلیم کرنے میں قطعاً کوئی تامل نہ ہوگا کہ دستویفکسی آج بھی ہمارے لیے رہنما اور استاد کا درجہ رکھتا ہے۔ ایسا استاد جسے لٹھے بھی خوش آمدید کہتا ہے۔ خوابوں پر اس کی بحث اور تفہیم آج بھی اتنی ہی تازہ ہے اور کوئی اور ماہر اس سے آگے کی بات اب تک نہیں کہہ سکا اور اس کا یہ خیال کہ کوئی بھی شخص، مقصد اور آخری عروج کے بغیر نہ تو کوئی عمل کر سکتا ہے اور نہ ہی کوئی سوچ، سوچ سکتا ہے۔ آج بھی درست ہے اور اس کے یہ نتائج نفس انسانی کے طلباء کے تازہ ترین نتائج کی مطابقت میں ہیں۔

پنانچہ دستویفکسی مختلف شعبہ ہائے علوم میں منسلک افراد کا انتہائی محبوب استاد اور رہنما بن جاتا ہے۔ کل زندگی کی اس کی حقیقت پسندانہ عکس بندی ہمارے سامنے اس امر کو واضح کرتی ہے کہ کن اسباب کی بنا پر اس کے تخلیقی کام ہمیں ابھی تک بے طرح متاثر کرتے ہیں اور یہ اثر کچھ اس طرح ہے جیسے ایک سوئے ہوئے شخص کی بند آنکھ کو روشنی کا تیز جھماکا یا ایک کھول دے۔ خوابیدہ شخص اپنی آنکھوں کو ملے ہوئے ادھر ادھر دیکھتا ہے مگر اسے یہ بھی پتا نہیں چلتا کہ اس کے ساتھ ہوا ہی کیا ہے اور کیا ہو رہا ہے۔ دستویفکسی اپنی زندگی میں بہت کم سویا ہے، اور جب کبھی اسے نیند آتی بھی تو اس کی آنکھ بار بار کھل جاتی تھی۔ یہ بے خوابی سدا اس کی ہم نشین رہی، لیکن اس کی تخلیقات، اس کی اخلاقیات اور اس کا کل فن، انسانی تعاون کی تفہیم میں ہمیں بہت دور تک لے جاتے ہیں۔



(مشمولہ، ”ماسٹر پیٹر کی داستان محبت اور دیگر مضامین“ از خالد سعید، صورت پبلی کیشنز ملتان، اشاعت ۲۰۱۳ء)

دستوفسکی اور پدر کشی

سگمنڈ فرائڈ / خالد سعید

دستوفسکی کی ہمہ گیر، متنوع اور بھرپور شخصیت میں چار پہلوؤں کی باآسانی نشاندہی کی جا سکتی ہے: ایک تخلیقی فنکار، عصبانی (نفسیاتی مریض)، معلم اخلاق اور گنہگار۔ اس حیران و پریشان کر دینے والی بھول بھلیوں میں کوئی فرد اپنا راستہ تلاش کرے تو کیونکر؟

اس میں تخلیقی فنکار کے پہلو پر شک و شبہ کی بہت کم گنجائش موجود ہے۔ ادب عالیہ میں دستوفسکی کا مقام و مرتبہ شیکسپیئر سے کوئی زیادہ کم نہیں۔ بردارز کر اما زوف تادم تحریر تا ولوں میں سب سے بلند پایہ فن پارہ ہے، ایک عظیم محتسب کلیسا کا قصہ، دنیائے ادب میں چوٹی کی حیثیت رکھتا ہے اور اس کی قدرو قیمت غالباً لفظوں میں ممکن نہیں۔ افسوس، صد افسوس کہ تخلیقی فنکار کے مسئلہ کے بالمقابل تحلیل نفسی کی سائنس اپنے ہتھیار ڈال دیتی ہے۔

البتہ بطور معلم اخلاق بڑی آسانی کے ساتھ دستوفسکی پر دھوا دا بولا جاسکتا ہے۔ اگر ہم اسے اس دلیل ایک اعلیٰ درجے پر قائل اخلاقی شخص ظاہر کریں کہ وہ شخص جو گناہ کی پاتال تک گیا ہو صرف وہی اخلاقی عظمت کے آسمان کی رفعتوں کو چھو سکتا ہے، تو ہم ایک فطری طور پر ابھرنے والے ”شک“ کو نظر انداز کرنے کی غلطی کا ارتکاب کر رہے ہیں۔ ایک اخلاقی شخص تو وہ ہوتا ہے جو دعوت گناہ، لچا جٹ اور بہکاوے کو جو نمی اور جیسے ہی اپنے دل میں محسوس کرتا ہے تو اس پر اپنے فوری رد عمل کا اظہار کرتا ہے۔ مگر اس کے سامنے ہتھیار ڈالے بغیر۔ ایک ایسا شخص جو وقفوں وقفوں کے ساتھ گناہ کرے، اپنے اظہار تدامت میں بلند و بالا اخلاقی معیار ایستادہ کرتا ہے اور پھر وہ اپنی ذات کو اس خود ملاحتی کا شکار بنا لیتا ہے کہ اس نے ان اہم چیزوں کو انتہائی سرسری انداز و تن آسانی سے لیا۔ اس

فحش نے اخلاقیات کی روح تک رسائی حاصل نہیں کی۔ ترک دینا، زندگی میں اخلاقی کردار کے لیے انسانی دلچسپی کی عملی شے ہے۔ وہ ہمیں ان عظیم ہجرتوں کے وحشیوں کی یاد دہانی کراتی ہے، جنہوں نے قتل و غارتگری کی اور پھر اس کے لیے کفارہ ادا کیا حتیٰ کہ عقوبت نفس فرد کو قتل کرنے کے قابل بنانے کی اصل حکمت عملی بن گئی۔ وہشت ناک آئی وان (Ivon) نے بعینہ یہی طرز عمل اختیار کیا، بلاشبہ، اخلاقیات کے ساتھ یہ سمجھوتا مخصوص رویہ وصف ہے۔ دستوفسکی کی اخلاقی جائگاہ کاوشوں کا آخری نتیجہ کوئی اتنا زیادہ شاندار نہیں ہے۔ فرد کی جبلی ضرورتوں کو معاشرتی تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی بے پناہ مشددانہ کاوشوں کے بعد، وہ دنیاوی اور دینی اقتدار کے زول پذیر اور رجعتی نکتہ نظر کی اطاعت کرتا ہے جو آخر کار زار روس، عیسائیوں کے خدا اور تنگ نظر، متعصبانہ اور محدود رویہ قوم پرستی کی تکریم و پرستش پر منتج ہوتا ہے۔ ایک ایسا نتیجہ اور نکتہ نظر کہ جس پر بہت چھوٹے ذہن بڑی آسانی اور نسبتاً کم کاوشوں کے ساتھ پہنچ سکتے تھے۔ یہ اس عظیم شخصیت کا ایک کمزور پہلو ہے۔ دستوفسکی نے ایک عظیم استاد اور انسانیت کے نجات دہندہ بننے کا موقع بڑی بیدردی کے ساتھ گنوا دیا اور اپنی ذات کو اپنے جیلرز (صیادوں) کی ذات میں ضم کر دیا اور اس بات کے لیے مستقبل کی انسانی تہذیب اس کی بہت کم شکر گزار ہوگی۔ بظاہر تو امکان نظر آتا ہے کہ اس کی ناکامی کی وجہ اس کی عصیانیت (ذہنی مرض) تھی ورنہ اس کی ارفع ذہانت اور انسانیت کے لیے محبت کی توانائی اس کے لیے ایک پیغمبرانہ اور ہادیانہ طرز حیات کا دروا کر سکتی تھی۔

دستوفسکی کو ایک مجرم یا گنہگار سمجھنا چار حانہ اور مشددانہ مخالفت کو ابھارنے اور دعوت دینے کے مترادف ہے۔ حالانکہ اس کی بنیاد، قطعاً ضروری نہیں کہ مجرموں کے عیامانہ اور مادہ پرستانہ تجزیہ و تخمینہ پر ہو۔ بہر حال اس مخالفت کا اصل محرک بہت جلد واضح ہو جاتا ہے۔ ایک مجرم کی ساخت میں دو اوصاف بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ بے حد و حساب اپنا پرستی اور تباہ و برباد کر دینے کی شدید آرزو مندی۔ ان دونوں میں مشترکہ اور اس کے اظہار کے لیے ایک ضروری شرط اور بھی ہے۔ محبت سے محرومی، دوسرے انسانوں کے لیے جذباتی تحسین کی کمی۔ بہر حال دستوفسکی کے اظہار میں اس کے برعکس رجحانات کو بھی دریافت کیا جاسکتا ہے۔ محبت کرنے کے لیے اس کی شدید خواہش اور محبت کے لیے اس کی بے پناہ صلاحیت، جس کا مشاہدہ اس کی رحم دلی اور مہربانی کے مبالغہ آمیز اظہار میں بھی کیا جاسکتا ہے۔ جس نے اسے ایسی جگہ پر محبت کرنے اور دوسروں کی مدد کرنے پر مجبور کیا۔ جہاں

پراسے ایسی جگہوں پر محبت کرنے اور دوسروں کی مدد کرنے پر مجبور کیا۔ جہاں پر اسے نفرت اور انتقام لینے کا پورا پورا حق حاصل تھا؛ مثلاً اپنی پہلی بیوی اور اس کے محبوب کے ساتھ تعلقات کو ہی سامنے رکھیں۔ اگر یہ بات یونہی ہے تو پھر یہ سوال پوچھا جانا چاہیے کہ اس کے باوجود دستوفسکی کو مجرموں میں شمار کرنے کی کوئی ترغیب کیوں پیدا ہوتی ہے۔ اس کا سیدھا سادا جواب یہ ہے کہ اس کی وجہ وہ مواد ہے جو کسی فن پارہ میں زیادہ تر متشددانہ، قاتلانہ اور اتنا پرستانہ کرداروں کے انتخاب سے نمایاں ہوتا ہے اور اس طرح یہ امر واقعہ خود اس کی ذات کے اندر موجود انہی رجحانات کی نشاندہی کرتا ہے۔ علاوہ ازیں اس کی زندگی سے متعلق چند حقائق سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے۔ جیسے جوئے کے لیے اس کا جوش و جذبہ اور ایک نوجوان لڑکی پر اس کا جنسی حملہ کرنے کا ممکنہ اعتراف (۱) یہ تعداد اور مختصہ اس نکتہ کو ذہن نشین کرنے سے حل ہو جاتا ہے کہ دستوفسکی کے اندر جبلت مرگ کی شدید موجودگی اپنے خارجی اظہار میں بڑی سہولت کے ساتھ اسے ایک مجرم بنا سکتی تھی، مگر ہوا یہ کہ حقیقی زندگی میں اس نے جہلےت کا رخ خود اس کی ذات کے خلاف ہو گیا اور یوں اس کا اظہار اس کی خود اذیتی (مساکیت) اور شدید احساس گناہ کی صورت میں ہوا۔ اس سب کے باوجود اس کی شخصیت میں سادہ بینی (ایذا رسانی) اوصاف کثیر مقدار میں برقرار رہتے ہیں اور اپنا اظہار تکلیف دہانہ کے لیے اس کے ذوق و شوق، مزاج کی جھنجھلاہٹ، حتیٰ کہ ان لوگوں سے بھی عدم رواداری میں کرتے ہیں جن سے وہ بے پناہ محبت کرتا تھا اور اس کے ان طور طریقوں سے بھی اظہار من الشمس ہیں جو وہ ایک مصنف کے طور پر اپنے قاریوں سے روا رکھتا تھا۔ سو معمولی باتوں میں دوسرے لوگوں کے بارے میں اس کا رویہ سادہ بینی (ایذا رسانی) تھا، اور بڑے معاملات میں اس کی سادہیت (ایذا رسانی) کا رخ خود اس کی ذات کی جانب تھا۔ درحقیقت خود اذیتی (مساکیت) کا مارا ہوا ایک شخص۔۔۔ دوسرے لفظوں میں ممکنہ حد تک دوسروں کے لیے حلیم الطبع، مہربان اور مددگار۔

ہم نے دستوفسکی کی پیچیدہ شخصیت سے تین عناصر کا انتخاب کیا ہے۔ ایک کمیٹی اور وہ کیفیتیں: اس کی جذباتی زندگی کی غیر معمولی شدت، اس کے کج رو اور بنیادی جہلی رجحانات، جو لامحالہ طور پر اسے ایک سادہ بینی (ایذا رسانی)۔ مساکی (خود اذیتی کا شکار فرد) یا مجرم ظاہر کرتے ہیں، اور اس کی ناقابل تجزیہ تحلیل فنکارانہ صلاحیت۔

یوں تو کسی طرح کی عصبانیت (نفسیاتی مرض) کے بغیر بھی یہ امتزاج پوری طرح موجود

ہو سکتا ہے، یہاں پر ایسے کئی لوگ موجود ہیں جو عصبانی نہ ہوتے ہوئے بھی مکمل طور پر خود اذیت پرست ہو سکتے ہیں اس کے باوجود اس کے جبلی تقاضوں اور ان کے خلاف مزاحمتوں کے درمیان قوتوں کا توازن (ترفع کے تمام دستیاب طریقوں سے اضافہ سمیت) اس امر کو اور بھی لازم کرتا ہے کہ دستوفسکی کے کردار کا شمار ”جبلی کردار“ میں کیا جائے لیکن یہ ساری صورتحال عین اسی وقت عصبانیت کی موجودگی میں دھندلا جاتی ہے۔ یہ بات پہلے بھی کی جا چکی ہے کہ ایسا واقع ہونا ان حالات میں ہمیشہ لازم نہیں ہوتا۔ گواہی دہانے میں آسانی ضرور ہوتی ہے اور جس تناسب سے وہ پیچیدگیاں گھیر ہوں گی کہ جہاں اتانے مضبوط کرنا ہوتا ہے۔ کیونکہ آخر کار عصبانیت محض ایک علامت ہی تو ہے اس امر کی کہ انا کو کوئی ترکیب بنانے میں کامیاب نہیں ہو سکی اور اس جتن میں اسے اپنی وحدت سے ہاتھ دھونے پڑے۔

ٹھوس محنتوں میں پھر اس کی عصبانیت اپنا اظہار کیسے کرتی ہے؟ دستوفسکی نے خود کو مرگی کا مریض قرار دیا، اپنے انتہائی شدید دوروں کی بنا پر، جن کے دوران اس کا شعور معطل ہو جاتا ہے، عضلاتی پٹنٹن واقع ہوتی اور بعد ازاں شدید مایوسی کی کیفیت طاری ہوتی، باقی لوگوں نے بھی اس کی اپنے بارے میں اس رائے سے اتفاق کیا۔ اس امر کے امکانات روشن ہیں کہ یہ نام نہاد مرگی دراصل اس کی عصبانیت کی محض ایک علامت تھی اور اسی لیے اسے اشتقاق الرحمی (ہیپریاکی) مرگی کا نام دینا چاہیے۔ اس کی علامات اشتقاق الرحمی (ہیپریا) ہی کی مانند شدید ہوتی ہیں۔ ہم دو وجوہات کی بنا پر اس نکتہ کے بارے میں حتمی رائے دینے سے قاصر ہیں۔ اول یوں کہ دستوفسکی سے منسوب مرگی سے متعلق کوائف ناقص اور ناقابل اعتبار اور دوم اس لیے کہ مرگی کی مختلف اقسام کے دوروں اور ان کی علامات اور ان سے مخصوص عضویاتی کیفیات کے بارے میں بھی ہماری معلومات غیر معتبر ہیں۔

اس دوسرے نقطہ کی پہلے وضاحت کرتے ہوئے یہاں پر یہ امر غیر ضروری ہے کہ ہم پھر سے مرگی کی کل مرضیات کا جائزہ لیں، کیونکہ ایسا کرنے سے اس مسئلہ پر کوئی فیصلہ کن روشنی نہ پڑے گی۔ لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ نہ مقدس افسردگی طبع کی جو شہادت اب تک ملتی ہے وہ اس مرض کی واحد نمایاں طبی خصوصیت ہے۔ یہ بھیا تک اور پراسرار بیماری، اپنے ناقابل تخمینہ کردار، بظاہر بغیر کسی اشتعال یا وجہ کے تشنجی علامات، جھلاہٹ تک مزاجی اور جارحیت میں بدلتے ہوئے کردار، اور بتدریج زوال پذیر ذہنی صلاحیتوں سے پہچانی جاتی ہے لیکن یہ تصویر یی خاکہ بھی جامعیت سے جہی ہے۔ اس

مرض کا حملہ اپنی ابتدا میں ہی حد درجہ وحشیانہ ہوتا ہے۔ زبان دانتوں تلے آکر کٹ جاتی ہے۔ پیشاب کا بے اختیار غلط ہونا۔۔۔ اور یہ حالت اس قدر خطرناک صورت اختیار کر سکتی ہے کہ اس میں فرد کو خود اپنی ذات سے شدید نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہوتا ہے یا پھر کبھی اس کی شدت اتنی کم ہو جاتی ہے کہ اس میں محض ذہنی غیر حاضری کے مختصر وقفے آتے ہیں، یا پھر انتہائی سرعت سے گزرنے والے سرچکرانے کے دورے پڑتے ہیں، یا پھر یہ صورت بھی کچھ وقت کے لیے ہی سہی، وقفے وقفے سے یوں تبدیل ہو کر ظاہر ہوتی ہے کہ مریض کے خلاف معمول کردار کے بارے میں بھی تاثر یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ یہ سب کچھ اپنے لاشعور کے زیر اثر کر رہا ہے۔ مرض کی مذکورہ بالا علامات، گواہ ایک خاص اصول کے مطابق تو معین ہوتی ہیں، لیکن ایک اور مخصوص انداز میں خالصتاً جسمانی یا عضویاتی وجوہات کی مدد سے احاطہ تفہیم میں نہیں آتیں۔ بہر حال ان علامات کا پہلا ظہور، صرف نفسیاتی عوامل کے سبب ہو سکتا ہے۔ (مثلاً دفعتاً پیدا ہونے والا خوف ہراس) یا پھر یہ دیگر پہلوؤں میں نفسیاتی اشتعال کا رد عمل ہو سکتا ہے۔ گوا اکثر صورتوں میں مخصوص ذہنی بگاڑ یا پسماندگی وقوع پذیر ہوتی ہے۔ مگر کم سے کم ہم ہیلم ہولٹز (Helm Holtz) کی صورت میں ایک ایسی مثال سے ضرور واقف ہیں۔ جس میں یہ بیماری اعلیٰ ذہنی کامرانیوں میں سدرہ نہیں بنی۔ اس بیماری کے دیگر معروف مریضوں میں جن کے بارے میں اسی نوعیت کے دعوے کیے گئے، گویا تو متنازعہ بنادیا گیا، یا پھر وہ دستویففسکی کی، تھذیبہات کا نشانہ بنے۔ مرگی کے مریضوں میں سستی، کاہلی اور مختل بڑھوت کا تاثر ملنا ویسے ہی ممکن ہے۔ جیسے عام طور پر اس مرض کے ساتھ مخ کبیر کا بگاڑ اور بڑھتا ہوا ضعف عقل واقع ہوتے ہیں، گویا اس کی طبی تصویر کے لازمی اجزاء نہیں۔ لیکن مرض کی یہ علامات اپنے تمام تر تنوع اور تغیرات سمیت دوسرے ایسے لوگوں میں بھی ظاہر ہوتی ہیں جن میں پوری ذہنی بڑھوت پائی جاتی ہے۔ اگر کوئی فرق ہوتا بھی ہے تو ایک اصول کے مطابق صرف اتنا کہ ان میں جذباتی زندگی کے ناکافی ضبط کے ساتھ ذہنی نمو کچھ زیادہ ہی بڑھ گئی۔ ان حالات میں یہ کوئی اچھے بھسے کی بات نہیں کہ مرگی کے مرض کے لیے کسی واحد طبی حالت و کیفیت کا معلوم کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ وہ مشابہت جو ہمیں ظاہری علامات میں نظر آتی ہیں۔ اپنے مشاہدہ کے لیے فعلیاتی تکنیک نظر کی محتاطی ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جس طرح کہ عضویاتی طور پر جماعتی قوتوں کے غیر معمولی اخراج کے لیے مکائیت کو وضع کر لیا گیا ہو اور جس کا مختلف صورتوں میں بالکل مختلف استعمال کیا جاسکتا ہو۔ دونوں صورتوں میں، یعنی مخ کبیر کی فعلیت کے بگاڑ کی صورت جو

بافتوں کی شدید توڑ پھوڑ یا فاسد خون کی بیماری کی شکل میں ہو۔ دوسری صورت میں ذہنی معیشت پر اس کا ناکافی ضبط بھی ہو سکتا ہے اور بعض اوقات اس وقت جب ذہن پر عمل کرنے والی توانائی کی فعلیت اپنے بحرانی درجہ تک جا پہنچے۔ اس دہرہ حایا نمونہ کے پس پشت ہم جبلتی قوتوں کے اخراج کی میکا نیت کی جھلکی کی شناخت کر سکتے ہیں یہ بھی نہیں کہ یہ میکا نیت، جنسی افعال سے زیادہ دور دکھائی دے جو ابتداً بنیادی طور پر خون میں فاسد مواد کی موجودگی کا سبب سمجھے گئے۔ حکمائے قدیم نے جنسی اختلاط کے عمل کو مرگی کا معمولی (ہلکا) حملہ قرار دیا تھا اور اس طرح جنسی فعل میں، مرگی کے پھیلائی اخراج کے اس طریق کی شناخت کی جس کے ذریعے اس میں تخفیف و توافق واقع ہوتا ہے۔

اس مشترک عنصر کو ”مرگیاتی رد عمل“ کا نام دیا جاسکتا ہے، جو بلاشبہ عصبا نیت (نفسیاتی مرض) کی دین ہے اور جس کا مقصد اور جوہر یہ ہے کہ اگر نفسیاتی ذرائع (حربوں) سے اس اشتعال کی حالت اور مقدار سے نجات ممکن نہ ہو۔ تو جسمانی ذرائع کو اشتعال میں لایا جائے۔ سو مرگی کا دورہ اشتقاق الرحمی (ہیئر یاگی) علامت بن جاتا ہے۔ اور یہ جنسی عمل کے عام اخراج کی مانند اس میں اسی طرح ترمیم کر لیتا ہے۔ اس لیے یہ استدلال بالکل درست ہے کہ عضویاتی (حیاتیاتی) اور جذباتی (نفسیاتی) مرگی میں فرق کیا جائے۔ اس کی عملی اہمیت یہ ہے کہ وہ فرد جو پہلی قسم کا شکار ہو، دماغی مرض میں مبتلا ہوتا ہے۔ جبکہ آخر الذکر شخص ایک عصبا نی (نفسیاتی مریض) ہوتا ہے۔ پہلی صورت میں اس کی ذہنی حیات کا بگاڑ خارج (یہاں مراد حیاتیاتی عوامل، دماغ) سے واقع ہوتا ہے جبکہ دوسری صورت میں خرابی، بھیسہ نفسیاتی زندگی میں بگاڑ کا مظہر ہوتی ہے۔

اس امر کا بہت امکان ہے کہ دستوِ فلسفہ کی مرگی کا تعلق دوسری قسم سے ہو۔ بہر حال اسے حتمی طور پر ثابت نہیں کیا جاسکتا کہ ایسا کرنے کے لیے ہمیں ایسی حالت میں اور اس قابل ہونا چاہیے کہ اس میں اس مرض کے پہلے حملے کی علامات اور بعد ازاں ان میں واقع ہونے والے تغیرات کو اس کی ذہنی زندگی کے تانے بانے میں رکھ سکیں۔ اور یہ کچھ کرتے کے لیے ہمارے پاس اس کے بارے میں بہت کم معلومات موجود ہیں۔ دوروں کا بیان بھیسہ ہماری کوئی رہنمائی نہیں کرتا۔ اور ان میں اور دستوِ فلسفہ کے تجربات کے مابین تعلق کے بارے میں ہماری اطلاعات ناقص ہیں اور اکثر پیشتر متضاد و متصادم ہیں۔ غالباً یہ مفروضہ زیادہ قرین قیاس ہے کہ ان دوروں کا آغاز اس کے بچپن میں ہوا، ابتداً میں اس کی علامات بے حد مدہم اور معمولی تھیں اور اس وقت تک مرگی میں مشکل نہ ہوئیں

جب تک کہ عمر کے اٹھارویں برس میں اسے اس تباہ کن حادثہ کا سامنا نہ ہوا۔۔۔ اس کے باپ کا قتل (۲) یہ نقطہ بہت حد تک قابل غور و تفتیش ہے بشرطیکہ اس امر کی ناقابل تردید شہادت مل سکے کہ سائیریا میں جلا وطنی اور جیل کے دوران اس کے دورے مکمل طور پر ختم ہو گئے تھے، لیکن کئی دوسرے بیانات اور شواہد سے اس کی تردید ہوتی ہے۔^(۳)

(Fulop - Miller & Eckstein) کا تعارف:

مزید دیکھیں آرست ملر (۱۳۰، ۱۹۲۱) (Orest Miller)

”بہر حال میرے پاس دستوِ نفسکی کے بارے میں گواہی کا ایک اور اہم اور خصوصی حصہ بھی موجود ہے۔ اس کا تعلق اس کے عنوان شباب کے دور سے ہے اور یہ حصہ اس کے مرض کو اس کے خاندان میں والدین کی زندگی سے تعلق ایک المناک واقعہ سے منسوب کرتا ہے۔ زبانی طور پر یہ گواہی کا یہ حصہ مجھے دستوِ نفسکی کے ایک انتہائی قریبی دوست سے ملا۔ لیکن میں اس سے پوری تفصیل کے ساتھ اس لیے بیان نہیں کر سکتا کیونکہ اس افواہ کی کسی اور ذریعے سے تصدیق نہیں ہو سکتی۔“ اس کے سوانح نگار اور علمی محققین میری اس دوراندیشی (اختیار تیز) پر شاید ہی سپاس گزار ہوں گے۔

برادرِ ذکر مازوف میں باپ کا قتل اور دستوِ نفسکی کے اپنے والد کے انجام میں ناقابلِ تردید مشابہت نے اس کے ایک سے زائد تذکرہ نگاروں (سوانح نگاروں) کو اس مظہر پر تنقید کی سے سوچنے پر مجبور کیا ہے اور انہیں تحلیلِ نفسی کے نکتہ نظر سے ”جدید نفسیات کے خاص مکتبہ فکر“ کا حوالہ دینے کی ضرورت پیش آئی اور ہم میں اس واقعہ کو اس کے لیے ایک ”اہم اور شدید حادثہ“ اور دستوِ نفسکی کے رد عمل کو اس کی حصہ بانی زندگی میں ایک اہم موڑ کے طور پر دیکھنے کی ترغیب پیدا ہوتی ہے۔ لیکن اگر میں اس نکتہ نظر کو تحلیلِ نفسی کی مدد سے ثابت کروں تو مجھے ان تمام قارئین کے لیے ناقابلِ تنہیم ہونے کا خطرہ مول لینا پڑے گا جو تحلیلِ نفسی کے نظریات، زبان اور علامات سے نا آشنا ہیں۔

بہر حال ہمارے پاس بحث شروع کرنے کے لیے ایک مخصوص نقطہ موجود ہے کہ ہم دستوِ نفسکی کے بچپن میں پڑنے والے ان ابتدائی دوروں کی معنویت سے واقف ہیں، جو اس کے مرگی کے مرض میں مبتلا ہونے سے بہت پہلے شروع ہوئے۔ یہ دورے حالتِ مرگ سے مماثل تھے اور موت کے خوف کا پیش خیمہ کے طور پر سستی، کابلی، نیم خوابی اور غنودگی کی کیفیات پر مشتمل تھے۔

اس مرض کی شروعات اس وقت ہوئیں جب وہ ابھی ایک لڑکا تھا اور اس کی ہیئت پذیری اچانک بے بنیاد افسردگی سے ہوئی۔ ایک احساس، بعد ازاں اس نے اپنے دوست سولووویوف (Solovyov) کو بتایا، جیسے وہ اسی جگہ اور اسی ساعت موت کے بسا تک منہ میں جا رہا ہو اور درحقیقت اس کے بعد وہ موت جیسی کیفیت میں مبتلا ہو جاتا تھا۔ اس کے بھائی آندری (Andrey) سے روایت ہے کہ جب فیودور (Fyodor) کھل لو جوان تھا تب بھی وہ سونے سے پہلے ہمارے لیے مختصر رقعے تحریر کرتا تھا، جن میں اس خدشے کا اظہار ہوتا کہ رات کو سوتے ہوئے کہیں وہ موت جیسی نیند میں نہ جا پڑے اور اس کی پر زور التجا ہوتی کہ ایسی صورت میں اس کی تدفین کو کم از کم پانچ دن کے لیے ملتوی کر دیا جائے۔ بحوالہ قلب۔ طرادر اکسٹین (۱۹۲۵ء، ۹) (Fulop-Miller eckstein)

ہمیں ان موت سے مشابہہ دوروں کے حملوں کے بین السطور موجود اصل ارادے اور نیت کی معنویت معلوم ہے۔ یہ شے دراصل مردہ شخص کے ساتھ تماشل کو ظاہر کرتی ہے یا تو کسی ایسے فرد کے ساتھ جو واقعی مرچکا ہو یا پھر کوئی ایسا فرد جو ایسے تو زندہ ہو مگر جسے معمول (فرد) مردہ دیکھنے کی خواہش رکھتا ہو بعد الذکورہ حال زیادہ اہمیت کی حامل ہے۔ سو دورے کا حملہ ایک طرح سے سزا کی قدر و قیمت کا حامل ہے۔ کسی دوسرے فرد کی موت کی خواہش کی اور اب خود وہ دوسرا فرد بن چکا ہے اور اسی کی مانند خود بھی مرچکا ہے۔ اس مقام پر تحلیل نفسی کا نظریہ اس دعویٰ کو سامنے لاتا ہے کہ ایک لڑکے کے لیے یہ دوسرا فرد عموماً اس کا باپ ہوتا ہے اور دورے کا حملہ (جسے عام طور پر اختناق الرحم (ہیٹیریا) کی اصطلاح سے موسوم کیا جاتا ہے) دراصل نفرت کیسے جانے والے والد کی موت کی خواہش پر خود کو سزا دینا ہے۔ پدراکشی ایک معروف نظریے کے مطابق نوع انسان، فرد کا بنیادی اور اولین جرم ہے۔ ٹوٹم اور منوعات (۱۹۱۲-۱۳) (Totem & Taboo)

بہر حال کسی بھی صورت میں یہی احساس گناہ کا بنیادی وسیلہ ہے۔ گو ہم یہ نہیں جانتے کہ آیا یہی اس کا واحد ذریعہ ہے۔ تحقیقات کے ذریعے یہ بات پایہ ثبوت تک نہیں پہنچ سکی کہ یہی اس احساس کا منبع ہے اور فرد کو اسی کا کفارہ ادا کرنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ امر قطعاً لازم نہیں کہ یہی اس کی واحد علت ہو۔ سو یہ نفسیاتی صورت حال گھٹک ہے اور وضاحت کی متقاضی بھی۔ بڑے کے اپنے والد سے تعلق دو جذبی (مثبت اور منفی جذبات کی بیک وقت موجودگی) (Ambivalent) نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔ اس نفرت اور تھارت پر مستزاد جو باپ سے ایک رقیب کے طور پر چھٹکارا حاصل کرنا

چاہتی ہے، اسی میں اس کے لیے محبت اور مہربانی کا جذبہ بھی ایک عادت کی شکل میں موجود ہوتا ہے۔ ذہن کے ان دورویوں کا باہمی تال میل باپ کے ساتھ قائل پیدا کرتا ہے۔ لڑکا والد کی جگہ لینا چاہتا ہے کیونکہ وہ اس کا شیدائی اور ثنا خواں ہے اور اس جیسا بننا چاہتا ہے، اور اس لیے بھی کہ وہ یہ نہیں چاہتا کہ وہ (باپ) اس کی راہ میں حائل ہو۔ سو وہ اس سے نجات کا منتہی ہوتا ہے۔ اس صورتحال کا یہ سارا ارتقاء اب ایک طاقتور رکاوٹ کے خلاف صرف آراء ہوتا ہے۔ ایک لمحہ خاص میں لڑکا یہ سمجھنے پر مجبور ہوتا ہے کہ اس کی ہر ایسی کاوش جو وہ باپ کو بطور ایک رقیب کے ہٹانے کے لیے کرتا ہے۔ بالآخر والد کی طرف سے مزاح کے طور پر اسے آختہ کر لینے پر منتج ہوگی۔ سوانح نگاری کے خوف (تثویش) سے۔۔۔ ہوتا یہ ہے کہ اپنی مردانیت کو برقرار رکھنے کے وسیع تر مفاد میں۔۔۔

وہ بیک وقت اپنی ماں کو اپنانے اور باپ سے چھٹکارا حاصل کرنے کی خواہش سے دستبردار ہو جاتا ہے۔ جس حد اور درجے تک یہ خواہش لاشعور کی تہوں میں چھپی رہتی ہے۔ اسی حد تک یہ فرد میں احساس گناہ کی بنیادوں کو متشکل کرتی ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ اب تک جو کچھ بیان کیا جاتا رہا ہے یہ معمول (نارٹل) کے اعمال ہیں۔ نام نہاد ایڈیٹس کا عمومی مقدر، تاہم اسے ایک اہم پھیلاؤ اور جہت دینے کی اشد ضرورت ہے۔ ایک مزید پیچیدگی ابھر کر اس وقت سامنے آتی ہے جب جسمی بناوٹ کا عنصر جسے ہم دو جنسیت (Bisexuality) کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ بچے میں نسبتاً زیادہ تیزی اور قوت سے پروان چڑھتا ہے، جب بچے کی مردانیت کو آنتنگی کا خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ تو اس کا میلان بڑی قوت سے نسائیت کی جانب مڑتا ہے۔ وہ خود کو ماں کی جگہ پر رکھتا ہے اور اس کا (ماں کے) کردار کو اپنا کر اپنے باپ کی محبت کا معروض (مرکز) بنتا ہے۔ لیکن آنتنگی کی تشویش ساتھ ہی ساتھ اس عمل کو غیر ممکن بنا دیتی ہے۔ بچے کی ذہنی سوچ تو یہ ہوتی ہے کہ اسے قہیب سے محرومی کی حقیقت کے آگے سر جھکا دینا چاہیے۔ اگر اس کی خواہش یہ ہے کہ اس کا باپ اسے ایک عورت تصور کرتے ہوئے محبت کرے۔ لہذا دونوں حرکی روئیں اور رجحانات، باپ سے نفرت و حقارت، اور باپ سے محبت، تعقیب (لا شعوری فراموشی) کے عمل سے گزرتی ہیں۔ باپ سے نفرت کو اس خارجی خطرے (آنتنگی) کے پیش نظر ترک کیا جاتا ہے، جبکہ باپ سے محبت کو ایک داخلی جہلتی خطرہ تصور کیا جاتا ہے اس امر واقعہ میں ایک نفسیاتی امتیاز موجود ہے۔ اگرچہ اس کی طور پر یہ پھر اسی خارجی خطرے کی جانب لوٹ آتا ہے۔

جو شے باپ سے نفرت کو ناقابل قبول بناتی ہے وہ باپ کی دہشت ہے، عضو خاص سے محرومی ہر حال میں خوفناک ہے۔ چاہے یہ سزا کی صورت میں ہو یا محبت کے عوضانے میں۔ وہ دو عناصر جو باپ سے نفرت کی تعقیب (لا شعوری فراموشی) کرتے ہیں، ان میں پہلے عنصر، سزا کی براہ راست دہشت اور عضو خاص سے محرومی کی تشویش کو معمول کے مطابق (نارمل) کہا جاسکتا ہے، بظاہر اس کی عضو یا قی جینیاتی شدت میں اضافہ صرف اس وقت ہوتا ہے جب اس میں نسائی رویے کے خوف کا دوسرا عنصر شامل ہو جائے اور اس طرح ایک اساسی قوی و جنسی رجحان عصبانیت کی قبل شرائط یا تقویات کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ دست و پنہانی میں ایسے رجحان کی موجودگی کو تھینا فرض کیا جاسکتا ہے اور یہ رجحان ایک قابل عمل صورت یعنی خفتہ ہم جنسیت میں خود کو ظاہر کرتا ہے، ان مقامات پر جہاں مردوں کے ساتھ دوستیوں نے اس کی زندگی میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے، محبت میں اپنے رقیبوں کے بارے میں حیران کن حد تک مہربان اور نرم رویوں سے اور پھر اس کی ان تمام صورت حالات کی باکمال تنہیم سے، جسے صرف اس کی تعقیب (لا شعوری طور پر فراموش شدہ) ہم جنسیت سے ہی واضح کیا جاسکتا ہے، اور یہ امر اس کے بہت سے ڈولوں کے کرداروں کی بے شمار مثالوں سے بھی ظاہر ہوتا ہے۔

مجھے افسوس و پشیمانی ہے، گو میں حقائق کو تبدیل کرنے سے تو قاصر ہوں، اگر قارئین کو تحلیل نفسی کے ذریعے یہ تجزیہ غیر مانوس، بد مذاقت، بے ہودہ اور ناقابل یقین لگے۔ جس میں باپ کی جانب بیک وقت محبت اور نفرت کے رویوں کی موجودگی اور ان کے تحت آنشگی کے خوف کے زیر اثر متشکل ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ مجھے خود بھی یہی توقع کرنا چاہیے تھی کہ سادہ اور جامع لفظوں میں آنشگی کے خبیث تصور لوگوں میں ایک عمومی ناپذیرائی اور مخالفانہ رد عمل کو پیدا کرے گا۔ لیکن میں اس بات پر اصرار کرتا ہوں کہ صرف تحلیل نفسی کے تجربے نے ان معاملات کو بالخصوص ہر طرح کے شک و شبہ سے بالاتر کر دیا ہے اور ہمیں ان کی شناخت کرا کے واضح کر دیا ہے کہ ہر طرح کی عصبانیت (نفسیاتی مرض) کی کلید بس یہی ہے۔ ان لیے ہمیں یہ کلید اپنے معصنف کی مرگی کو سمجھنے کے لیے بھی استعمال میں لانی چاہیے، بلاشبہ ہمارے شعور کے لیے وہ اشیاء بے حد بیگانہ اور اجنبی ہیں کہ جن سے ہماری لا شعوری ذہنی حیات کی تشکیل ہوتی ہے۔

لیکن اوپر اب تک جو کچھ کہا گیا ہے وہ ایڈپس خطہ میں باپ سے نفرت کی تعقیب (لا شعوری فروگزاشت) کا پوری طرح احاطہ نہیں کرتا۔ اس میں کچھ تازہ اضافہ کی ضرورت ہے!

اور وہ یہ کہ اس سب کے باوجود والد کے ساتھ متماثل یا لاخرانا کے اندر اپنے لیے ایک مستقل جگہ قائم کر لیتا ہے۔ یہ انا میں داخل تو ضرور ہو جاتا ہے لیکن انا کے باقی ماندہ مافیہ کے برعکس یہ خود کو ایک الگ وجود میں قائم کرتا ہے اور ہم اسے فوق الانا کے اصطلاح سے موسوم کرتے ہیں۔ اس سے منسوب و متعلق اہم وظائف یہ ہیں کہ یہ پدرانہ اثرات کا وارث ہے۔ اگر باپ، سخت گیر، متشدد اور ظالم ہو تو فوق الانا اپس سے یہ تمام خصوصیات حاصل کر لیتی ہے اور انا اور فوق الانا کے باہمی تعلق میں وہ انفعالیات جس کی تعقیب (راشعوری فراموشی) فرض کر لی گئی تھی، دوبارہ استوار ہو جاتی ہے۔ فوق الانا سادتی (اذیت رساں) اور انامسا کی (خود اذیتی) کردار اپنا لیتے ہیں۔ سو اپنی تہ اور بت میں یہ ایک نسائی انداز کی انفعالیات ہے۔ انا میں سزا کے لیے ایک شدید ضرورت کی نمود ہوتی ہے، جو جزو طور پر خود کو مقدر کے نشانے کی صورت میں پیش کرتی ہے، اور جزوی طور پر اپنی تسکین فوق الانا کی سخت گیری اور بدسلوکی سے حاصل کرتی ہے (یعنی احساس گناہ کی صورت میں) کیونکہ اپنے اخروی تجربہ میں یہ عضو خاص سے محرومی ہے اور یوں باپ کے بارے میں گزشتہ انفعالی رویے کی تسکین بھی ہو جاتی ہے۔ مقدر بھی درحقیقت باپ کے بارے میں بعد کے خیالات کی تظلیل ہی تو ہے۔

ضمیر کی تشکیل کے معمول کے مطابق اعمال کو یہاں بیان کردہ غیر معمولی اعمال سے مشابہہ ہونا چاہیے۔ ہم ابھی تک ان دو کے درمیان کوئی واضح حد قائل قائم کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے۔ یہاں ہمیں اسی امر کا مشاہدہ ہو گا کہ اس نتیجہ کے پیشتر جسے تعقیب (راشعوری طور پر فراموشی شدہ) نساہیت کے انفعالی اجزاء پر مشتمل ہونے سے منسوب کیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں ایک حادثاتی عنصر کے طور پر بھی اس کی اپنی ایک اہمیت ہے۔ یہ اور بات ہے کہ وہ باپ جس سے ہر حال میں خوف کھایا جاتا ہے، حقیقت میں بھی بالخصوص تشدد اور سخت گیر ہو۔ یہ امر واقعہ دستوفسکی کی مثال میں تو بالکل درست تھا، اور ہم اس نئے غیر معمولی احساس گناہ کے حقیقی ہونے کو اس کے ماضی میں کھوج سکتے ہیں اس میں ایک مخصوص قوی نسائی جزو، زندگی میں اس کے کردار کے مسا کی (خود اذیتی) رجحان کو متعین کرتا ہے۔ سودستوفسکی کے لیے کلیہ کچھ یوں بنے گا: ایک فرد جس میں خصوصیت کے ساتھ دو جنسیت کا میلان موجود ہے، جو ایک خاص شدت کے ساتھ باپ پر انحصار کرنے کے خلاف اپنا دفاع کر سکتا ہے۔ دو جنسیت کا عنصر اس کی فطرت کے ان اجزاء کے علاوہ ہے جن کی ہم پہلے سے ہی نشاندہی کر چکے ہیں۔ اس کے مرض کی ابتدائی علامات جن میں اسے موت سے مماثل دورے پڑتے

تھے، گو اس کی انا کی جانب سے باپ کی شخصیت سے متاثر سمجھا جاسکتا ہے اور جس شے کی اس کی فوق الانا نے ایک تعزیر کے طور پر اجازت دے رکھی ہے۔ ”تم اپنے باپ کو مارنا چاہتے تھے تاکہ تم خود اپنے باپ بن سکو۔ اب تم خود اپنے باپ ہو، مگر ایک مردہ باپ۔“ اشتقاق الرحمی (ہیئر یائی) علامات کی باقاعدہ اور منظم میکا نیت اور مزید، ”اب تمہارا باپ تمہیں قتل کر رہا ہے۔“ انا کے لیے موت کی علامت ہوائی قلعے میں مردانہ خواہش کی تسکین ہے اور بیک وقت مساکیت (خود اذیتی) کی آسودگی بھی ہے، فوق الانا کے لیے یہ آسودگی بذریعہ تعزیر ہے۔۔۔ اور یہ ایک سادہ جاتی (ایڈارساں) تسکین ہے۔ انا اور فوق الانا دونوں مل کر باپ کے کردار کو جاری رکھتے ہیں۔

حرف آخر یہ کہ موضوع (فرد) اور اس کے معروض (باپ) میں تعلق، اپنا مافی الضمیر برقرار رکھتے ہوئے بھی، انا اور فوق الانا کے تعلق میں تبدیل ہو گیا ہے۔ تازہ ٹیچ پر ایک نیا کھیل ترتیب پا گیا ہے۔ ایڈنیز خط سے پیدا ہونے والے یہ جگانہ رد اعمال جس طرح کہ یہ ہیں، ممکن ہے کہ معدوم ہو جاتے، بشرطیکہ حقیقت ان کی مزید پرورش، پرداخت نہ کرتی تو، لیکن باپ کا کردار بدستور اسی طرح برقرار رہا یا وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ پہلے سے کہیں بدتر ہوتا گیا۔ یوں دستو نطسکی کی باپ کے لیے نفرت اور اپنے بدکار باپ کے خلاف، اس کی موت کی خواہش اس میں بدستور برقرار رہی۔ یہ ایک خطرناک بات ہے، اگر حقیقت اس تعقیب شدہ (لاشعوری طور پر فراموش شدہ) خواہش کی تسکین کا بندوبست کر دے۔ خلاؤں میں قائم کیا ہوا قلعہ اب حقیقت کا روپ دھار چکا ہے۔ یوں تمام دفاعی میکا نیتوں کو ایک طرح سے تقویت مل گئی۔ دستو نطسکی کے دوروں نے اب مرگی کی باقاعدہ صورت اختیار کر لی ہے اور اب بھی یہ مظہر، بلاشبہ ایک مزاکے طور پر باپ کے ساتھ متاثر کی اہمیت کو ظاہر کرتا ہے، لیکن اب یہ دورے حقیقت میں اس کے باپ کی ہولناک موت کی مانند دہشت ناک بن چکے ہیں۔ انہوں نے اپنے داخل میں مزید کون سے مافیہ کو جذب کیا ہے، بالخصوص کون سے اور کسی طرح کا جنسی مافیہ، اس سلسلے میں کوئی حتمی رائے قائم نہیں کی جاسکتی۔

ایک بات انتہائی قابل ذکر ہے اس کی مرگی کے دوروں کی تھر تھراہٹ اور کپکپاہٹ میں ایک بل مہا آئند کی واردات کا ہے اور یہ اس کا مرانی اور احساس آزادی کا ممکنہ اندراج ہو سکتا ہے۔ جو باپ کے مرنے کی خبر سن کر اسے حاصل ہوا ہو اور جس کے فوراً بعد اسے اور بھی زیادہ ظالمانہ اور کرخت حقو بہت ملی۔

ہم نے ابھی کامرانی و خوشی اور سوگ کے مسلسل ایک کے بعد دوسری کیفیت اور دوسری کے بعد پہلی کیفیت کے طاری ہونے پر ایسا قیاس کیا ہے۔ زمانہ قدیم کے ان گلوں (قیملوں) کے ان بھائیوں میں بیک وقت جشن مسرت و سوگ جنہوں نے اپنے والد کو قتل کیا اور ہم اسے تکرار کے ساتھ ٹوٹم (کسی قبیلے کی علامت تشخیص کوئی پرندہ یا جانور) کھانے (۴) کی تقریبات میں دریافت کر سکتے ہیں۔ اگر یہ امر پایہ ثبوت کو پہنچ جائے کہ سامبر یا میں قید کے دوران دستوبنفسکی کو ان دوروں سے نجات مل گئی تھی تو یہ بات اسی نکتہ نظر کی تائید محض کرے گی کہ یہ دورے اس کی سزا تھے اور جب اسے ایک طرح سے عقوبت مل رہی تھی تو اب ان دوروں کا کوئی منطقی یا جذباتی جواز باقی نہ رہا تھا۔ لیکن اسے ثابت نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن کیا دستوبنفسکی کی ذہنی کیفیت کے لیے سزا اور عقوبت کی یہ اشد ضرورت اس امر واقعہ سے روز روشن کی مانند واضح ہوتی ہے کہ قید میں شرمساری، فلاحیت اور مصیبت کے ان دونوں میں وہ قائم و دائم رہا اور اس کوئی دورہ نہ پڑا۔ ایک سیاسی قیدی کی صورت میں دستوبنفسکی کی یہ تعزیری ملامت غیر منصفانہ تھی اور وہ اس بات سے پوری طرح آگاہ بھی ہوگا، لیکن اس نے اس غیر مستوجب سزا کو ”چھٹکے ابا“ زار کے ہاتھوں قبول کیا۔ ایک ایسی سزا کے بدل کے طور پر جس کا وہ پوری طرح مستحق تھا۔ اس گناہ کی سزا جو اپنے حقیقی باپ کے خلاف اس سے سرزد ہوا تھا۔ اب خود کو سزا دینے کی بجائے اس نے اپنے باپ کے نائب (ظل) کے ہاتھوں سزا پائی۔۔۔ یہاں ہمیں سماج کی جانب سے مسلط کردہ عقوبت کی نفسیاتی جواز کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ امر واقعہ یہ ہے کہ مجرموں کے بڑے گروہوں کے اراکین کی شدید خواہش ہوتی ہے کہ کسی طور انہیں سزا اور عقوبت سے واسطہ پڑے۔ اور اس طرح وہ خود کو سزا دینے کی ضرورت سے بچ جاتے ہیں کہ یہی ان کی فوق الانا کا تقاضہ ہوتا ہے۔

ہر ایسا شخص جو اختناق الرحمی (بیڑ یا کی) علامات کے دوران واقع ہونے والے مافیائی (معنوی) تغیرات کی پیچیدگی سے شناسا ہے، اس بات کو اچھی طرح سمجھ سکتا ہے کہ دستوبنفسکی کے مرض کے دوروں کے مافیائی تفہیم کے لیے، اس آغاز سے ماورا اور کوئی کوشش ممکن نہیں: (۵) یہ امر کافی ہے کہ ہم یہ فرض کر لیں کہ ان کی اصل معنویت اور اس کے بعد کی مجموعی زندگی اور مریدانہ علامات غیر متغیر رہیں۔ صرف تبھی ہم پورے اعتماد کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ دستوبنفسکی اپنے باپ کو قتل کرنے کے ارادے سے پیدا ہونے والے احساس گناہ سے کبھی چھٹکارا نہ پاسکا۔ اور ان عناصر

نے دو اور دائروں میں اس کے رویوں کے رخ کو متعین کیا۔ جن میں یاب سے تعلقات کی نوعیت فیصلہ کن حیثیت رکھتی ہے۔ یعنی، حاکمیت، ریاست اور ذات خداوندی میں ایمان کے بارے میں اس کا رویہ۔

اس میں پہلے سلسلے میں اس نے ”پالشتے ابا جانی“ یعنی زار روس کی مکمل اطاعت گزاری کی۔ وہ زار جس نے حقیقت میں اس کے ساتھ ہلاکت کا وہ بیہیمانہ مذاق کیا جو اکثر و بیشتر اس کے دوروں کے ڈرامہ میں علامت بند ہوتا ہے۔ یہاں بچھتاوے کی کیفیت زیادہ واضح ہو کر سامنے آتی ہے۔ مذہبی دائرہ میں اس نے اپنے لیے زیادہ آزادی کو برقرار رکھا۔ بظاہر مصدقہ ذرائع کے مطابق وہ زندگی کے آخری لمحے تک عقیدے (ایمان) اور بدعقیدگی (الحاد) کے درمیان متزلزل اور ڈانواں ڈول رہا۔ اس کی عظیم ذہانت نے اس کے لیے ان فکری مشکلات کو نظر انداز کرنا غیر ممکن بنادیا کہ جن کی جانب مذہبی عقیدہ بالآخر لے جاتا ہے۔ اس نے دنیا کی تاریخ کے ارتقاء اور انفرادی بازخوانی (تکرار) کی حد سے باہر نکلنے کا راستہ تلاش کرنے کی امید کی، حضرت عیسیٰ کی مثال میں احساس گناہ سے آزادی اور نجات کا جتن کیا، حتیٰ کہ اپنی کلفتوں اور مصائب میں حضرت عیسیٰ جیسے کردار ادا کرنے کا دعویٰ بھی۔ لیکن مجموعی طور پر آزادی اور نجات کے حصول میں ناکام رہا۔ اور ایک رجعت پسند بن گیا۔ اس کی بنیادی وجہ اس کا نسبی احساس گناہ تھا۔ جو عمومی طور پر نوع انسان میں موجود ہوتا ہے اور جس کی بنیاد پر مذہبی احساسات کی عمارت کی تعمیر ہوتی ہے۔ یہ احساس اس کی استطاعت سے باہر شدت اختیار کرتا گیا، حتیٰ کہ اس جیسی عظیم ذہانت و فطانت کی حامل شخصیت کے لیے بھی ناقابل عبور رکاوٹ کی شکل میں برقرار رہا۔ یہ رقم کرتے ہوئے ہم خود کو تجزیہ کی غیر جانبداری سے دستبرداری کے الزام کی زد میں لے آتے ہیں کہ جسے صرف اسی صورت میں جواز مہیا کیا جاسکتا ہے۔ اگر ہم دستویففسکی کی عدالت کرتے ہوئے اسے ایک مخصوص جانبدارانہ فلسفہ حیات کے نقطہ نظر سے ہدف ملامت بنائیں۔ ایک رجعت پسند (ماضی پرست) عظیم تفتیش کنندہ کا کردار ادا کرے گا اور محتسب سے متفق ہوتے ہوئے دستویففسکی پر مختلف فرد جرم عائد کرے گا۔ یہ اعتراض قطعاً غیر منصفانہ نہیں، لیکن کوئی اور شخص دستویففسکی کے جرم کو ہلکا بناتے ہوئے کہہ سکتا ہے کہ اس کی عدالت میں وہ تمام شواہد موجود ہیں اور ظاہر کرتے ہیں کہ یہ سب کچھ اس کی فکری مزاحمت سے متعین ہوا۔ جس کا سبب اس کا عصبانیت (نفیاتی مرض) تھی۔

اس کی وجہ بمشکل ہی کوئی اتفاق ہو سکتا ہے کہ تین بے مثال اور لازوال ادبی شہکار، سوفوکلز کا ایڈیپس ریکس، شکسپیر کا ہیلمٹ اور دستو تھیسکی کا برادر زکرا موزوف۔ سب کے سب ایک ہی موضوع کے بارے میں ہوں۔ یعنی پدرکشی، علاوہ ازیں ان تینوں میں فعل کی قوت محرکہ، عورت کے لیے جنسی رقابت، نمایاں ہو کر سامنے آتی ہے۔

اس میں یقیناً سب سے سیدھا اور صاف اظہار یونانی دیومالا سے اخذ کردہ نائک کی صورت میں ہے۔ اس فن پارے میں ابھی تک یہ ہیروئی ہے کہ جس سے یہ جرم سرزد ہوتا ہے۔ لیکن یہاں موضوع کو نرم بنائے اور اسے مخفی رکھے بغیر، اس کا شاعرانہ برتاؤ ممکن نہیں۔ پدرکشی کی نیت کا عریاں اظہار، جس پر ہم تجزیہ، تحلیل کے بعد پہنچتے ہیں، مناسب تجزیاتی تیاری کے بغیر ناقابل برداشت اور غیر معقول لگتا ہے۔ یونانی المیہ نائک، دریں اثناء جرم کو برقرار رکھتے ہوئے مگر انتہائی فنکارانہ مہارت اور چابکدستی کے ساتھ جرم کی نوعیت کو ملائم، مدہم اور ہموار کرنے کے تاگزیر عنصر کو داخل کرتا ہے اور اس خاطر وہ ہیرو کے لاشعوری محرک کو حقیقت میں یوں جیت بند کرتا ہے کہ مقدر کا ایسا جبر ٹھہرے کہ جو اس سے اجنبی و بیگانہ ہے۔ ہیرو سے یہ فعل غیر ارادی طور پر اور بظاہر عورت سے متاثر ہوئے بغیر سرزد ہوتا ہے۔

بہر حال یہ آخری عنصر اس حالت میں سامنے آتا ہے کہ جب وہ عفریت (بلا) جو درحقیقت علامت ہے اس کے باپ کی، پر یہ فعل دوہرا سکتا ہے۔ صرف تبھی وہ ”ماں۔ ملکہ“ پر حق ملکیت جتا سکتا ہے۔ جب اس کا جرم سب پر ظاہر ہو جاتا ہے اور اب اسے شعوری بنا دیا گیا ہے تو بھی ہیرو خود کو بے گناہ ٹھہرانے کے لیے ”مقدر کے جرم“ کی مصنوعی اور جعلی ”مصلحت“ کا سہارا نہیں لیتا۔ کوئی دہائی نہیں دیتا۔ اس کے جرم کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ اور اسے اس پر اسی طرح سزا ملتی ہے جیسے یہ ایک مکمل اور شعوری جرم ہو۔۔۔ یہ ہمارے منطقی استدلال کو تو لازماً غیر معترفانہ اور بلا جواز لگے گا۔ لیکن چونکہ نفسیاتی اعتبار سے مکمل طور پر درست اور باجواز ہے۔

انگریزی نائک میں اس کا اظہار اور بھی زیادہ بالوسطہ ہے۔ ہیرو خود اس جرم کا مرکب نہیں ہوتا؛ اس جرم کو کوئی اور فرد پایہ تکمیل تک پہنچاتا ہے، جس کے لیے یہ فعل ”پدرکشی“ نہیں ہے۔ عورت کے لیے جنسی رقابت کے امتناع یافتہ محرک کو یہاں اس لیے اخفا میں رکھنے کی ضرورت پیدا نہیں ہوتی۔ مزید برآں ہم ہیرو کے ایڈیپس خط کا یوں مشاہدہ کرتے ہیں جیسے کہ ہم اسے آئینے کے

عکس میں دیکھ رہے تھے، اس امر سے آگہی حاصل کرنے کے بعد کہ دوسرے فرد کے جرم نے اسے کسی طرح متاثر کیا، اسے جرم کا بدلہ ضرور بالضرور لینا چاہیے۔ لیکن ایک عجیب و غریب انداز میں وہ خود کو اس کا اہل نہیں پاتا۔ ہمیں اچھی طرح پتہ ہے کہ یہ اس کا احساس گناہ ہی ہے جو اسے مفلوج کیے جا رہا ہے؛ لیکن اس انداز میں جو عصبانی اعمال کی مطابقت میں ہے۔ احساس گناہ اپنی ہیئت تبدیل کر کے اس کے اس وقوف میں ڈھل جاتا ہے۔ کہ وہ اپنا بدلہ لینے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ یہاں پر ایسی علامات موجود ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ ہیرواس احساس گناہ کو ماورائے فرد (استطاعت سے باہر) محسوس کرتا ہے۔ وہ دوسروں کو بھی اپنی مانند حقیر سمجھتا ہے۔

جیسا کرم کرے جو/ ویسے ہی وہ بھرے تو
اور بیچ سکے سزا سے/ ہووے کبھو نہ وکوئی (۶)

"Use every man after his desert, and who
should escape whipping?"

روسی ناول اسی سمت میں ایک قدم اور آگے بڑھتا ہے یہاں بھی قتل کا ارتکاب کسی اور فرد سے ہوا ہے۔ یہ دوسرا فرد، بہر طور ہیرو کی مانند، مقتول کے ساتھ نسبی تعلق رکھتا ہے۔

دیمتری (Dmitri) جس کی صورت میں جنسی رقابت کو کھلے بندوں تسلیم کیا گیا ہے: قاتل، ہیرو کا بھائی ہے اور یہ امر واقعہ قابل ملاحظہ ہے کہ ناول میں دستوفسکی نے اپنی بیماری کو اس سے منسوب کیا ہے۔ اس کی مذکورہ مرگی سے لگتا یوں ہے جیسے وہ یہ اعتراف کرنا چاہتا ہے کہ مرگی کے سبب روگی، عصبانی مریض اور بذات خود وہ بھی پد رکش تھا۔ یہاں ایک بار پھر مقدمہ کی کارروائی کے دوران ملزم کے دفاع میں کی گئی تقریر میں نفسیات کا مشہور زمانہ ٹھٹھا اڑایا گیا ہے۔ یہ دودھاری تلواریں جو دونوں جانب سے یکساں تیز کاٹ کی حامل ہے (۷) اصل محرک کو مخفی رکھنے کا ایک بے مثال ٹکڑا، کیونکہ اس میں دستوفسکی کے اشیاء کے عین قلب میں اتر کر ان کی معنویت کی صلاحیت معلوم کرنے کے لیے صرف اسے التا دینا ہی کافی ہے۔ دراصل یہ نفسیات کی تفحیک نہیں بلکہ اس میں عدالتی تفتیش کے ضوابط کا مضحکہ اڑایا گیا ہے۔ اہم بات یہ نہیں کہ اصل میں جرم کس نے کیا؛ نفسیات کا معاملہ تو صرف اسی بات کو جاننے سے ہے کہ جذباتی طور پر کس نے اس کی خواہش کی اور جب واقعہ یہ جرم سرزد ہوا تو کس نے اس کی مدد اور ستائش کی۔ اور اسی سبب اس ناول میں آلیوشا (Alyosha)

کی شخصیت کے عین الٹ باقی سب بھائی ایک جیسے گناہ گار ہیں اضطرابی نفس پرست، متشکک، سکی اور مرگی کے روگی مجرم۔ برادر زکوا موزوف میں ایک منظر خصوصاً اس صورتحال کو عیاں کرتا ہے دیمتری (Dimitri) کے ساتھ دوران گفتگو مقدس باپ زوسا (Zosima) کو احساس ہوتا ہے کہ وہ پدرکشی کے لیے آمادہ ہے تو وہ اس کے پاؤں پڑ جاتا ہے یہ امر ناممکن ہے کہ اس کا مطلب اس فعل کی ستائش ہو؛ اس کا لازمی مطلب یہ ہوتا کہ مقدس باپ قاتل سے نفرت کی تحریص کو مسترد کر رہا ہے۔ اور اسی لیے خود کو اس کے قدموں پر گرا دیتا ہے۔ درحقیقت مجرم کے لیے دستویفسکی کی ہمدردی کا کوئی انت نہیں، اور یہ ترس و رحم کی اس عام کیفیت سے کلیتاً ماورا ہے جس پر قسمت کے مارے ہوئے کسی شخص کا کچھ استحقاق بنتا ہے اور ہمیں اس ”مقدس استعجاب“ کی یاد دہانی کراتا ہے جو گزرے دنوں میں مرگی کے ردیوں اور پاگلوں سے مخصوص تھا۔ ایک مجرم اس کے لیے وہ شفیع یا نجات دہندہ ہے جس نے خود اپنی رضا سے اس بوجھ کو اٹھالیا ہے۔ جسے لازمی طور پر دوسروں کو اٹھانا پڑتا ہے۔ اب کسی اور قتل کی ضرورت نہیں کیونکہ اس نے یہ کام پہلے سے ہی سرانجام دے دیا ہے اور سب کو اسی کام کے لیے اس کا شکر گزار ہونا چاہیے کیونکہ اگر وہ ایسا نہ کرتا تو پھر کسی اور کو قتل کرنے کی یہ زحمت اٹھانی پڑتی۔ یہ محض ایک مہربان خدا ترسی نہیں ہے یہ انہی قاتلانہ تحریکوں کی اساس پر تعمیر کردہ مجرم کے ساتھ تماثل ہے۔ درحقیقت زنگشت کی تھوڑی سی بدلی ہوئی شکل (اور یہ کہتے ہوئے ہم اس مہربانی کی اخلاقی قدر کو متاثر نہ بنانے کی کوشش نہیں کر رہے) غالباً یہ دوسروں کے ساتھ عمومی مہربان ہمدردی کی مکانیت کی مثال ہے، جسے ہم ایک خصوصی سہولت کے ساتھ احساس جرم کے مارے ہوئے ناول نگار کی ہیئت کڈائی میں دیکھ سکتے ہیں۔ بلاشبہ تماثل کے ذریعے ہمدردی وہ فیصلہ کن عنصر ہے جس نے دستویفسکی کے فن پاروں میں موجود مواد کے انتخاب کو متعین کیا۔ پہلے پہل تو اس نے عام مجرموں کی عکس بندی کی (جن کے محرکات انا پرستانہ تھے) اور سیاسی اور مذہبی مجرموں کے کردار کو پیش کیا، پھر وہ اپنی زندگی کے آخری برسوں میں قدیمی گناہ گاروں کی جانب متوجہ ہوا۔ یعنی پدرکشی، اور اپنے اعتراف گناہ کے لیے انہیں اپنے فن پاروں میں استعمال کیا۔

دستویفسکی کے انتقال کے بعد ملنے والے اس کے ذاتی کاغذات اور اس کی بیوی کی ڈائریوں کی اشاعت سے اس کی زندگی کے ایک اہم واقعہ پر تفصیلی روشنی پڑی ہے، جرمی میں قیام کا وہ عرصہ جب وہ شدت کے ساتھ جوئے کے مانیاتی خط میں مبتلا ہو گیا تھا۔ [بحوالہ ٹلپ۔ ملر اور

جسے کوئی بھی شخص بنا کوئی غلطی کیے ایک مرضیاتی ہیجان (Pathological Passion) کے سوا کوئی اور نام نہیں دے سکتا۔ اس غیر معمولی اور غیر معقول کردار کے لیے عقلی تاویں کی بھی کوئی کمی نہیں، جیسے کہ عام طور پر عصبانی مریض کرتے ہیں۔ دستوبخسکی کا شدید احساس گناہ، قرض کے بوجھ کے واضح احساس میں محسوس ہوا۔ اور اس نے اس عذر لنگ کے پیچھے پناہ لی کہ وہ جوئے کی میز پر جیتنے کا جتن اس لیے کر رہا ہے تاکہ اپنے قرض خواہوں کے ہاتھوں گرفتار و بخل ہوئے بغیر روس میں اپنی واپسی کو ممکن بنا سکے۔ لیکن یہ محض ایک حیلہ تھا اور دستوبخسکی پوری شدت کے ساتھ اس امر واقعہ کو محسوس کرتا تھا۔ اس میں اتنی سچائی اور دیانتداری ضرور موجود تھی کہ اس نے اپنی ذات میں اس کی موجودگی کا اعتراف کیا۔ اسے پتہ تھا کہ اس میں اصل محرک اور شے ”جوا ہرائے جوا تھا“

(Le jeu pour le jeu) (۸) اس کے اضطرابی اور غیر عقلی کردار کی تمام جزئیات اسے ثابت کرتی ہیں۔ علاوہ ازیں ایک اور اہم بات کی وضاحت بھی ہوتی ہے اور وہ یہ کہ اس نے اس وقت تک چین کا سانس نہ لیا، جب تک اس نے اپنی آخری پونجی بھی داؤ پر لگا کر ہار نہ دی اس کے لیے جوا خود کو سزا دینے کا ایک طریقہ کار بھی تھا۔ وقتاً فوقتاً وہ اپنی نوجوان بیوی سے وعدہ کرتا رہا، اسے بچے قول دیتا رہا کہ اب بس، اور اب کے بعد وہ کبھی جوا نہ کھیلے گا، اور اس کی بیوی کا بیان ہے کہ قریب قریب وہ ہمیشہ ہی اپنے دیئے گئے قول سے پھر جاتا۔ جب جوئے میں مسلسل ہارنے اسے اور اس کی بیوی کو ایک ہولناک انداز میں قلاش کر دیا۔ تو اس نے اپنی اس افسوسناک حالت سے بھی ایک ہیجانی مرضیاتی آسودگی حاصل کرنا شروع کر دی۔ وہ اپنی بیوی کے سامنے اپنے آپ کو لعنت ملامت کرتا، اور شرمساری و خجالت کا اظہار کرتا اور کبھی اس سے مخاطب ہو کر کہتا کہ وہ اس سے نفرت کرے اور افسوس کرے کہ اس نے ایک ایسے منحوس اور گناہ گار سے بیاہ کرنے کی سنگین غلطی کا ارتکاب کیا، یوں وہ جب اپنے ضمیر کا بوجھ ہلکا کر لیتا، تو اگلے دن سے یہ سارا کاروبار پھر شروع ہو جاتا۔ اس کی نوجوان بیوی اس سارے معمول کی ادوی ہو چکی تھی۔ اسے خبر تھی کہ اس سب کچھ میں عجبات اور امید کی صرف ایک کرن جھلملاتی تھی اور وہ تھیں اس کی ادبی تخلیقات۔۔۔ جو کبھی اتنا بہتر نہ ہونیں، جتنی اس وقت جب وہ اپنا آخری اثاثہ تک گروی رکھ چکے تھے۔ قدرتی طور ان دونوں معاملات کا باہمی ربط اس کی بیوی کی فہم سے بالا تھا۔ جب اپنے آپ کو اذیت دے کر اس کے

احساس گناہ کی تشفی ہو جاتی، تو اپنے تخلیقی کام کے بارے میں اس کی مزاحمت کی شدت کم ہو جاتی اور وہ خود کو کامیابی و کامرانی کے راستے پر چند قدم چلنے کی اجازت دے دیتا۔ (۹)

جواہری کے بچپن میں مدتوں سے دفن وہ کونسا عرصہ ہے جو اسے قمار بازی کے اس خطیانہ کھیل میں حصہ لینے پر بار بار مجبور کرتا ہے؟ اس سوال کا جواب بغیر کسی دقت کے ایک نوجوان مصنف کی کہانی سے ہمارے احاطہ قیاس میں آ سکتا ہے سٹیفن زیویگ (Stefan Zweig) جس نے اتفاقاً خود کو دوستوئیفسکی کے مطالعہ کے لیے وقف کر دیا ہے، اپنے ایک مجموعہ میں تین کہانیاں شامل کیں، ”پراگندہ احساسات“ ۱۹۲۷ Die verwirrung der gefuhle ایک اور دلچسپ کتھا بعنوان ”ایک ناری کے جیون میں چوبیس گھنٹے“۔

”وانڈررز وانڈرگ سنڈن اوس ڈیم لہن آئمر فراڈ“

(Vierundzwanzig stunden aus dem leben einer)fran

یہ مختصر سافٹی شاہکار صرف اس نکتہ کو پرتا خیر انداز میں واضح کرتا ہے کہ عورت کس قدر غیور ذمہ دار مخلوق ہے اور وہ کس حد تک بے اعتدالیوں میں طوط ہو سکتی ہے۔ ایک غیر متوقع تجربہ۔۔۔ اور وہ ایسی حدود پار کر جاتی ہے کہ اپنے کروار پر وہ خود بھی حیران و ششدر رہ جاتی ہے۔ لیکن یہ کہانی محض یہی نہیں، بہت کچھ اور کا بھی انکشاف کرتی ہے۔ بشرطیکہ اس کی تجزیاتی تعبیر پیش کیا جائے اور یہ (کسی معذرت خواہانہ ارادے کے بغیر) کسی بالکل مختلف شے کی نمائندگی کرے گی، کوئی ایسی شے جو آفاقی طور پر انسانی ہے، یا بلکہ شاید مردانہ۔۔۔ اور یہ تعبیر روز روشن کی مانند اس قدر واضح ہے کہ اس کی مخالفت نہیں کی جاسکتی۔ یہاں فنکارانہ تخلیق کا ایک مخصوص وصف ہمارے سامنے عیاں ہوتا ہے۔ مصنف جو میرا انتہائی قریبی دوست ہے، سے جب میں نے اس فن پارے کی اس تعبیر کے بارے میں پوچھا جو میں نے اس کے سامنے پیش کی تھی۔ تو وہ مجھے یہ یقین دلانے میں کامیاب رہا کہ یہ تعبیر اس کے شعور، ارادے اور تصور سے باہر تھی۔ حالانکہ کہانی میں جتنی جزئیات واضح طور پر اس مخفی راز کو طشت از بام کرتی ہوئی دکھائی دیتی تھیں۔

اس کہانی میں ایک محرز اور عمر رسیدہ خاتون مصنف کو تین برس قبل واقع ہونے والے اپنے ایک تجربے کے بارے میں بتاتی ہے۔ وہ اپنی جوانی میں ہی بیوہ ہو گئی تھی۔ اور وہ دو جوان بیٹوں کی ماں ہے جنہیں اب اس کی کوئی خاص ضرورت نہ رہی تھی۔ عمر کے پالیسویں سال میں،

جب اسے زندگی میں کوئی خوشگوار آس یا توقع نہ رہی تھی۔ ایک دن اپنے معمول کے بے مقصد سفر کے دوران وہ ”مونٹی کارلو“ کے جوئے خانے میں گھوم پھر رہی تھی۔ یہاں کچھ اور قابل ذکر اثرات کے ساتھ جو اس مقام کو دیکھ کر اس میں پیدا ہوئے۔ وہ ہاتھوں کا ایک خوبصورت جوڑا دیکھتی ہے اور اس کے سحر میں مبتلا ہو جاتی ہے وہ ہاتھ اس پر قسمت کے مارے ہوئے جواری کو اس کی تمام تر خوفناک حدتوں، شدتوں اور خلوص سمیت آشکار کرتے ہیں۔ یہ ہاتھ ایک دل موہ لینے والے، نوجوان اور وجیہ مرد کے ہیں جسے غیر شعوری طور پر، مصنف نے واقعہ بیان کرنے والی خاتون کے بڑے بیٹے کا ہم عمر دکھایا ہے۔ جو اپنا سب کچھ کھونے کے بعد، ایک اٹھاوا، یوسی میں غرق، اس مصمم ارادے کے ساتھ جوئے خانے سے اٹھتا ہے۔ کہ وہ تاج گھور (کسیجے) کے باغیچوں میں جا کر اپنی نامراد زندگی کا خاتمہ کرے گا۔ ہمدردی کا پراسرار اور ناقابل بیان احساس، اس خاتون کو اس نوجوان کا پیچھا کرنے اور ہر حق اور ہر قیمت پر اس کی جان بچانے پر مجبور کرتا ہے۔ وہ (نوجوان) اسے ایک عام سی چم چھڑ عورت سمجھ کر جو ایسی جگہ پر کثرت سے پائی جاتی ہیں، اپنا پیچھا چھڑانے کی کوشش کرتا ہے، لیکن وہ اس کا پیچھا نہیں چھوڑتی اور ممکنہ حد تک فطری انداز میں ہوٹل میں اس کے کمرے تک پہنچ کر خود کو کامیابی سے ہمکنار کرتی ہے اور بالآخر اس کے ساتھ شب بسر کرتی ہے۔ محبت کی اس بے ساختہ والہانہ اور بے پناہ رات کے بعد، وہ اس نوجوان سے جواب ظاہر مطمئن اور آسودہ ہے، سخت قسم لیتی ہے کہ آئندہ وہ کبھی جوا نہیں کھیلے گا۔ اسے اپنے گھر تک جانے کے لیے زاد سفر مہیا کرتی ہے اور اس سے وعدہ کرتی ہے کہ ریلوے اسٹیشن پر ٹرین کی روانگی سے پہلے وہ اسے رخصت کرنے خود آئے گی۔ وہ اس کے لیے ایک بے پناہ مہربان محبت کا جذبہ محسوس کرتی ہے اور اسے اپنے قبضہ میں رکھنے کے لیے ہر طرح کی قربانی دینے کے لیے تیار ہو جاتی ہے، اپنے خیالوں میں وہ اسے الوداع کہنے کی بجائے اس کے ہمراہ جانے کے لیے آمادہ ہو جاتی ہے۔ مگر۔۔۔ مختلف و بہت سے بد بخت کھوڑا اتفاقات کے سبب وہ اسٹیشن پر تاخیر سے پہنچتی ہے اور گاڑی اس سے چھوٹ جاتی ہے۔ اپنے محبوب گمشدہ کی چاہ اور تلاش میں ایک بار پھر وہ جوئے خانے کا رخ کرتی ہے اور یہ دیکھ کر دہشت زدہ ہو جاتی ہے کہ وہ ہاتھ جنہوں نے اس کے دل کے کہاں کہاں خاتونوں میں ہمدردی کی جوت جگاتی تھی ایک بار پھر وہاں اسی طرح موجود ہیں۔ بے وفا محبوب اسی انداز میں اپنے کھیل میں مصروف و مجتہا۔ وہ اسے اس کا وعدہ یاد کراتی ہے مگر اپنے ہیجانی آسیب کے زیر اثر وہ اسے رنگ میں بھگ ڈالنے والی کا نام دیتا

ہے۔ اور اسے وہاں سے دفعانے کے لیے کہتا ہے اور ساتھ ہی وہ رقم جس سے وہ اس کی جان بچانا چاہ رہی تھی، اس کے منہ پر دے مارتا ہے۔ شرمساری اور خجالت کے احساس کے ساتھ وہ وہاں سے چل دیتی ہے اور بعد ازاں اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ اس نوجوان کو خودکشی سے باز رکھنے میں کامیابی نہ ہو سکی۔

ایک شاندار اور بے عیب انداز میں حرکت میں لایا گیا یہ قصہ، بلاشبہ بذات خود اپنی جگہ مکمل ہے۔ اور یقیناً ایک قاری پر گہرے اثرات مرتب کرتا ہے لیکن اس کا بے لاگ تجزیہ ہم پر یہ انکشاف کرتا ہے کہ اس کی بہت اور اختراع کا بنیادی انحصار آغاز شباب کے ان ہوائی قلعوں کی آرزو مندی پر ہے، جسے اکثر لوگ واقعتاً اپنی شعوری یادداشت میں محفوظ رکھتے ہیں۔ یہ ہوائی قلعہ یا دن سپنا ایک لڑکے کی اس خواہش کی تجسیم کرتا ہے کہ اس کی ماں خود اس کی جنسی زندگی کی راہبری کرے تاکہ وہ خود لذتی (مشت زنی) کے نتیجہ میں واقعہ ہونے والے ہولناک نقصانات سے بچ سکے۔ (بہت سے فن پاروں میں نجات یا شفاعت کے موضوع کے بیان کے پس پشت اصل محرک یہی ہوتی ہے) خود لذتی کی عادت کو جوئے کی عادت میں بدل دیا جاتا ہے۔ ہاتھوں کی بیچانی فعلیت کو اس قدر اہمیت دینے سے یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے بلاشبہ کھیل کے لیے یہ جوش و جذبہ خود لذتی کے قدیمی جبری فعل کے مترادف ہے۔ (۱۰) ”کھیلنا“ (Play) وہ اصل لفظ ہے جو ابھی تک نرسری میں جنسی اعضاء کے ساتھ ہاتھوں کی فعلیت کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ ترغیب و تحریص کی یہ ناقابل مزاحمت نوعیت، معتمد ارادوں کا اظہار ہے یہ کہ اب ایسا کبھی نہ ہوگا، اور جنہیں اس سارے عزم کے باوجود ہمیشہ ہی توڑ دیا جاتا ہے مدہوش کروینے والی لذت اور بدضمیری، جو فرد کو متنبہ کرتی ہے کہ وہ خود کو تباہ بر باد کر رہا ہے (خودکشی کر رہا ہے)۔۔۔ یہ تمام عناصر تحویل کے عمل میں غیر متغیر رہتے ہیں۔ یہ بات تو ٹھیک ہے کہ زیوگ (Zweig) کی اس کہانی کی راوی ماں ہے نہ کہ بیٹا اور بیٹا اپنے خیالوں میں یہ کہہ کر اپنے جی کو پھسلاتا ہے: ”اگر میری ماں کو صرف اس بات کا پتہ چل جائے کہ یہ خود لذتی مجھے کن خطرات کی جانب دھکیل رہی ہے تو وہ ضرور بالضرور میری حفاظت کی خاطر آگے بڑھے گی، مجھے یہ اجازت دے کر میں اپنی بے پایاں محبت کو دل کھول کر اس کے جسم و جان پر نچھاور کروں۔“ حوائف کی ماں میں تعدیل، جو اسی قصہ میں نوجوان مرد کرتا ہے، کا تعلق اسی ہوائی قلعے یا دن سپنے سے ہے اور یہ شے ناقابل حصول عورت کو بڑی سہولت کے ساتھ دسترس میں لے آتی ہے۔ بدضمیر،

اس ہوائی قلعے یا دن سپنے کی ہمرکابی میں، کہانی کو ناخوش کن یا المیہ انجام تک لے آتا ہے۔ اس امر کی جانب دھیان دینا بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ کہ مصنف نے کس طرح اور کیسے انداز میں کہانی کو مخصوص ہیئت اور رخ دے کر اس کی تجزیاتی معنویت کو انخفا میں رکھنے کی کاوش کی ہے۔ کیونکہ یہ بات بھی انتہائی قابل اعتراض اور قابل گرفت ہے کہ عورت کی عاشقانہ اور جنسی زندگی ایک ناگہانی اور پراسرار تحریک سے مغلوب ہو جاتی ہے۔ اس صورت حال کے برعکس تجزیہ نفس اس عورت کے حیرت انگیز اور خلاف توقع کردار کے اصل محرکات کو منکشف کرتا ہے۔ جو اب تک اپنی محبت سے منہ موڑ چکی ہے۔ اپنے مرحوم شوہر کی یاد سے وفا نبھاتے ہوئے، اس نے خود کو ہر طرح کی ترغیبات سے محفوظ رکھنے کی خاطر ایک سیرتی زدہ بکتر بہن لی ہے پر گھر۔۔۔ اور یہاں پر بیٹے کا ہوائی قلعہ یا دن سپنا ٹھیک ہی لگتا ہے ماں کی حیثیت میں اپنے بیٹے کی جانب محبت کی معنویت کے عمل سے اس کے لیے پچنا ممکن ہی نہیں۔ اور ”مقدر“ نے اسے ناقابل دفاع مقام پر آن دبوچا۔

اگر جوئے کی لت، اس عادت کو ترک کرنے کی سعی ناکام کے ساتھ ساتھ فرد کو خود اذیتی کے مواقع فراہم کرتی ہے اور خود لذتی (مشت زنی) کو بار بار کرنے کا جبر ہے۔ تو ہمیں یہ دیکھ کر قطعاً کوئی حیرت نہیں ہوتی کہ اسے شے نے دستویفکس کی زندگی میں اس قدر وسیع جگہ گھیری ہے۔ بہر حال ہمیں عصیانیت (خفیف ذہنی امراض) کی شدید صورتوں میں ایسی مثالیں کہیں نہیں ملتی کہ جہاں ابتدائے بچپن یا عنوان شباب کی خود لذتی کا عمل دخل نہ ہو، اور ایسے شعوری طور پر دبائے کی کاوشوں اور والد کی دہشت کے مابین ربط اس قدر واضح اور عام فہم ہے کہ محض اس کا ذکر کر دینا ہی کافی ہے۔



حواشی

۱۔ اس کی تفصیلی بحث کے لیے دیکھیں فلپ ملر اور اکنسٹن ۱۹۳۶ء (Fulop- Miller & eckstein سنیفن زیوگ ۱۹۳۰ء) (Stephan Zweig) لکھتا ہے: ”اس نے بورٹورا اخلاقیات کی حدود کی قطعاً پرواہ نہ کی اور کوئی شخص بھی وثوق سے نہیں کہہ سکتا کہ اس نے اپنی نجی زندگی میں قوانین کی کس حد تک خلاف ورزی کی یا پھر اس کے ہیروؤں (سورماؤں) کی مجرمانہ جہتوں کو اس کی ذات میں اظہار کیسے اور کیونکہ ہوا؟ دستوفسکی کے کرداروں اور اس کے ذاتی تجربات میں قریبی تعلق کے مشاہدہ کے دیکھیں۔“

۲۔ دیکھیں ریپے فلپ۔ ملر ۱۹۲۳ء (Rene fulop Miller) اس میں خصوصی دلچسپی کی حامل یہ اطلاع ہے کہ ناول نگار کے بچپن میں کوئی ہولناک، ناقابل فراموش اور اذیت ناک واقعہ ہوا۔ جس کا سراغ اس کے مرض کی ابتدائی علامات سے لگایا جاسکتا ہے۔ بحوالہ نووے ورمیا ۱۸۸۱ء (Novoe Vermya) ایک اخبار میں سوورن (Suvorin) کے مطبوعہ مضمون ہے۔

۳۔ اس کے برعکس اکثر بیانات بشمول خود دستوفسکی کے اس دعویٰ کا اظہار ملتا ہے کہ سائبریا کی جلاوطنی کے دوران ہی اس کی بیماری نے ”مرگینہ کردار“ میں اپنی آخری اور قطعی شکل اختیار کی۔ بد قسمتی سے ایک عصبانی (نفسیاتی مریض) کے خود نوشت سوانحی بیانات پر شک و شبہ کرنے کی ٹھوس وجوہات موجود ہوتی ہیں۔ تجربہ اس کو ثابت کرتا ہے کہ ان کی یادداشتوں میں ڈنڈی مارنے اور دروغ بانی کا پہلو اگر شعوری نہیں تو لاشعوری طور پر شامل ہو جاتا ہے۔ جن کا مقصد ناقابل قبول اور ناپسندیدہ علتی رشتوں میں خلل اندازی کرتا ہوتا ہے۔ اس سب کے باوجود یہ امر یقینی لگتا ہے کہ سائبریا کی جیل میں قید نے اس کی جسمانی اور ذہنی حالت کو نمایاں طور پر متاثر کیا۔ بحوالہ فلپ۔ ملر ۱۸۸۶ء۔ ۱۹۲۳ء (Fulop- Miller)

۴۔ دیکھیں ٹوٹم (مقدس جانور یا پرندہ) اور امتناع (Totem & Taboo 1912-13) چوتھے مضمون کا پانچواں حصہ، معیاری ایڈیشن (12-140)

۵۔ ان دوروں کے مافیہ کی تفہیم کے سلسلے میں سب سے عمدہ اور واضح بیان خود دستوفسکی کا ہے۔

جب اس نے ایک دوست سٹراخوف (Strakhov) کو بتایا کہ مرگی کے ہر دورے کے بعد اس کی جھنجھلاہٹ، چڑچڑے پن اور مایوسی میں اضافے کی وجہ یہ ہے کہ وہ خود کو ایک مجرم سمجھتا ہے اور اس احساس سے کبھی چھٹکارا نہیں پاسکا کہ اس کے سر پر ایک نامعلوم گناہ کا بوجھ موجود ہے؛ اور یہ کہ اس سے کوئی بہت بڑی اور ناقابل معافی خطا سرزد ہوئی ہے جو اسے ہمیشہ ایک دباؤ میں رکھتی ہے (فلپ۔ ملر 1924-1188) (Fulop-Miller) اس طرح کی خود ملاتیوں کے عمل میں تحلیل نفسی نے ایک ”نفسی حقیقت“ کے اشاروں کی اصل معنویت کی شناخت کی ہے اور یہ نامعلوم احساس گناہ کو شعوری سطح پر لانے کی کوشش کرتی ہے۔

۶۔ ہیملٹ از سیکسیئر، ایکٹ دوم، منظر دوم۔

۷۔ جرمن زبان اور اصل روسی متن میں یہ تشبیہ ”دو کناروں کی حامل چھڑی ہے“ ”دو دھاری چاقو“ کی ضرب ایشل کائنٹنس گارٹ (Constance Game) کے انگریزی مترادف (ترجمے) سے اخذ کی گئی ہے۔ اس ضرب ایشل کا حوالہ ناول کے باب بارہ کے حصہ دس میں آتا ہے۔ فرائنڈ: اردو ترجمہ میں اسے دو دھاری تلوار کر دیا گیا ہے۔

۸۔ ”اصل شے تو خود کھیل ہے“۔ وہ اپنے ایک خط میں رقمطراز ہے ”مجھے قسم ہے کہ اس میں روپیہ کی لالچ کا کوئی دخل نہیں، اگرچہ خدا کی ذات ہی بہتر جانتی ہے کہ بیسوں کی مجھے کس قدر اور اشد ضرورت ہے۔“

۹۔ ”وہ ہمیشہ جوئے خانوں کی میزوں پر موجود رہا، حتیٰ کہ وہ سب کچھ ہار گیا، اور اس کا دیوالیہ پٹ گیا۔ جب اس کی بربادی مکمل ہو گئی، صرف تبھی شیطان نے اس کی روح پر اپنا قبضہ چھوڑا۔ اور تخلیقی تابذ کو رہائش کے لیے جگہ دی۔“

(بحوالہ فلپ۔ ملر اور اکسٹائن ۱۹۲۵، ۱۳۶) (Fulop-biler & eckstein)

۱۰۔ دسمبر یا یکم، اٹھارہ سو ستانوے، فلیس (Fliess) کے نام ایک خط میں فرائنڈ نے اس خیال کا اظہار کیا کہ خود لذتی (مشت زنی) اولیس (قدیمی) عادت یا نشہ ہے، جسے بعد ازاں ہر طرح کی عادات یا نشوں میں تبدیل کر لیا جاتا ہے۔ (فرائنڈ (Freud) ۱۹۵۰ء خط نمبر ۷)

(مشمولہ ”ماسٹر پیٹر کی داستان محبت اور دیگر مضامین“ از خالد سعید، ضوری پبلی کیشنز، ملتان، اشاعت ۲۰۱۳ء)



ذلتوں کے مارے لوگ: ایک تنقیدی مطالعہ

ایکاتیرینا ستاریکووا / نٹ۔ انصاری

دستوفسکی نے ”کرامازوف برادران“ ”جرم و سزا“ اور ”ایڈیٹ“ جیسی شاہکار کتابیں بھی تخلیق کی ہیں لیکن ”ذلتوں کے مارے لوگ“ ایک اور طرح کی کتاب ہے۔ یہ وہ دروازہ ہے جس سے گزر کر ہم اس عظیم مصنف کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں۔ یہاں ان کے وہ ابتدائی خاکے ہیں جن میں رنگ بھرنے پر بعد کے عظیم شاہکار سامنے آئے۔ جو لوگ ”ذلتوں کے مارے لوگ“ سے دستوفسکی کی تصانیف کا مطالعہ شروع کریں گے خوش قسمت ہوں گے۔ کیونکہ ایک طرف تو وہ ان لاناہتا پیچیدگیوں اور بھرپور فلسفے سے ڈر نہیں چائیں جو دستوفسکی کے بڑے بڑے ناولوں میں موجود ہیں اور دوسری طرف وہ اس لاناہتا پیچیدہ دنیا کے جذباتی ماحول کو دل سے محسوس کر لینے کے بھی قابل ہو جائیں گے جس کی طرف ناول ”ذلتوں کے مارے لوگ“ ہمیں لے جاتا ہے۔ بعد میں اس دنیا میں داخل ہو کر انسان، جان لینے کی روحانی تربت کے ساتھ، کسی مستقل، اہم اور اس کا مطلب ہے کہ خود دستوفسکی کے لیے قابل قدر جذبے کے ساتھ لمس محسوس کرنے لگتا ہے۔ درمندی اور غصے کے جذبات، جو ”ذلتوں کے مارے لوگ“ کے کردار اپنی وضاحت کے ساتھ ابھارتے ہیں وہ دستوفسکی کے ضخیم ناولوں کی پیچیدگیوں، تضاد کی گرہوں کو سمجھنے اور دستوفسکی کے محبوب کرداروں کی مثال پر نیکی تلاش کرنے میں مدد دیتے ہیں۔

دستوفسکی کی دنیا کو سمجھنے کا یقیناً ایک اور راستہ بھی ہے۔ ناول ”ذلتوں کے مارے لوگ“ کو مصنف کی بڑی بڑی کتابوں کے بعد پڑھ کر، ایک مختلف قسم کا لطف بھی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ قاری کو یہاں وہ ابتدائی کوئلیس ملیں گی جن سے بعد میں مشہور زمانہ کردار اور خیالات منظر عام پر آئے۔

”ذلتوں کے مارے لوگ“ کو پڑھنے کا ایک اور تیسرا طریقہ بھی ہے اور وہ یہ کہ اسے نہ صرف پہلی کتاب کے طور پر پڑھا جائے بلکہ دستوفسکی کی کتابوں کے آخر میں، انجام کار نتائج اخذ کرنے کے لیے پڑھا جائے۔ ۱۸۶۰ء تا ۱۸۶۱ء میں لکھا گیا یہ ناول دستوفسکی کی پہلی بڑی تصنیف تھا، جو انہوں نے قید بامشقت، جلاوطنی اور فوجی خدمت کے بعد لکھا اور پیٹر برگ میں واپسی پر چھپوایا۔ ”ذلتوں کے مارے لوگ“ میں دستوفسکی براہ راست اپنے ماضی، ماضی کی اپنی تخلیقات کی طرف رجوع کرتے ہیں جب ۱۸۳۶ء میں وہ ایک پچیس سالہ فوجی انجینئر تھے اور انہوں نے خطوں کی صورت میں ”پیچارے لوگ“ کی طرز کا ایک ناول لکھنا چاہتا ہوں (جس کا خاکہ، پیچارے لوگ کے عنوان سے پیٹر برگ کی کہانی لکھی تھی۔ ان کی بڑی قدر ہوئی تھی اور قید بامشقت اور جلاوطنی کی دس سالہ گمنامی میں کھوجانے سے پہلے وہ روسی ادب کے عروج پر پہنچ کر بہت مشہور و معروف ہو گئے تھے۔

”ذلتوں کے مارے لوگ“ کے کردار ایوان پتروویچ کی پہلی ادبی تخلیق کی کہانی میں خود فیودر دستوفسکی کی ابتدائی ادبی زندگی کی تقریباً ہو بہو تصویر کشی کی گئی ہے اور تنقید کار بلینسکی کے لیے مصنف کے دل میں ابھی تک باقی، احسان مندی کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس طرح مصنف نے اپنے مقدم دوست اور ادبی استاد کی مہربانی کا اعتراف کیا ہے۔ تاہم ایوان پتروویچ کی پہلی تصنیف کے بارے میں کرداروں کے مستقل بحث و مباحثے کا کچھ اور مطلب بھی ہے۔

قید بامشقت کے بعد دور دراز سائبریا کی جلاوطنی میں دستوفسکی کو یہی فکر رہی کہ اس کی اس قدر پر امید ادبی زندگی کی شروعات ہم عصروں کی یاد سے ہمیشہ کے لیے محو ہو گئی ہیں۔ وہ جانتے تھے کہ انہیں سب کچھ نئے سرے سے شروع کرنا ہوگا اور اس کے لیے وہ اپنے اندر غیر معمولی قوت محسوس کرتے تھے۔ ان کا دماغ منصوبوں، خاکوں اور امیدوں سے بھر پور تھا لیکن ان کے ذہن کو مستقل اندیشے بھی گھیرے ہوئے تھے۔ ان میں سے ایک اندیشہ یہ تھا کہ کیا وہ پہلی عظیم کوششیں رائیگاں تو نہیں ہو جائیں گی؟ اور سخت فوجی خدمت، مفلسی اور اپنی خوفناک حد تک غیر متعین زندگی کی وجہ سے کیا اب وہ اپنی جوانی کی شہرت کو کبھی بھی لوٹا نہ سکیں گے؟ اس سے آگے بڑھ نہ سکیں گے؟

عظیم مصنف، جس نے ابھی اپنے عظیم شاہکار تخلیق نہیں کیے تھے، قابل احترام پڑھنے والوں کو اپنے ماضی کی، اس وقت کی جب وہ جوان اور مقبول تھا، جس تکرار کے ساتھ یاد دلاتا ہے اس سے دل مسوس کر رہ جاتا ہے: دیکھئے میں وہی ہوں جس کی آپ نے قدر افزائی کی تھی اور جسے آپ

نے بھی تسلیم کیا تھا۔

ایوان پتروویچ کی پہلی ادبی تخلیق کی کہانی میں، اس کے کام کرنے کے ڈھنگ اور حالات کا دوسرے ادیبوں کے کام سے موازنہ، ہیرو کے ناشر کی تصویر، یہ سب نو جوان دستوفسکی کی سوانح عمری کے حقیقی واقعات ہیں جو ناول میں بیان کیے گئے ہیں۔ لیکن کردار ادیب کی بعد کی زندگی، شہرت کے عروج کی چوٹی سے اچانک منہاجی، بیماری اور تنہائی کی گمنامی میں گر جانا۔۔۔ دستوفسکی کی ادبی تخلیق میں اس کی اس زندگی کی محض بالواسطہ اور جذباتی عکاسی ہے جو اچانک بیچ میں سے حادثے کا شکار ہو گئی تھی۔

”ڈلتوں کے مارے لوگ“ کئی لحاظ سے۔۔۔ خاکوں پر انحصار، کرداروں، یورپی ادب میں حقیقت نگاری کے معیار کے لحاظ سے بھی اور ”بیچارے لوگ“ میں شروع کی گئی خود اپنی روایت کے براہ راست تسلسل کے لحاظ سے بھی، ابھی ایک روایتی ناول ہے۔ اس بارے میں دستوفسکی نے ۱۸۵۷ء میں سائبیریا سے اپنے بھائی کو لکھا تھا: ”میں پیٹر برگ کی زندگی کے بارے میں ”بیچارے لوگ“ سے بھی بہتر ہوں“۔ وہ اس سب کچھ کو، جو آٹھ سال قبل بے رحم طاقت کے ذریعے منقطع کر دیا گیا تھا، جاری رکھنے، اس سے آگے نکل جانے پر بعد تھے۔ اپنی نوجوانی کی تصنیف سے وہ بعد میں آگے نکلے، ”ڈلتوں کے مارے لوگ“ میں مستقبل کے راستوں کے محض چند خطوط مرتب کئے گئے تھے۔

اپنے بعد کے ناولوں میں دستوفسکی نے تاریخی واقعات کی ترتیب کا کتنی صحت اور توجہ سے خیال رکھا ہے! لیکن ”ڈلتوں کے مارے لوگ“ میں وقت اور تاریخی واقعات کی ترتیب جیسے کہ جان بوجھ کر بدل دی گئی ہے۔ گویا کہ مصنف نے ان دس بارہ برسوں کو، جو ان کی ادبی زندگی سے چھن گئے تھے، نظر انداز کر دیا ہے۔ کچھ کہنا مشکل ہے کہ انہوں نے اپنی طویل غیر موجودگی کے بعد، ان تاریخی زمانوں کے فرق کو واقعی ابھی محسوس نہیں کیا تھا جن کے بیچ ان کا اپنا المیہ واقع ہوا تھا یا ادیب کی زندگی پر پہلی بار قلم اٹھاتے ہوئے وہ جان بوجھ کر اس غیر معین صورت حال کا احساس دلانا چاہتے تھے۔

ایوان پتروویچ کے روحانی کرب کی غیر واضح نوعیت پر تنقید نگار درولیووف نے، ناول کے منظر عام پر آتے ہی توجہ دلا دی تھی۔ لیکن کیا یہ خصوصیت ناول کی صرف جمالیاتی کمزوری کا نتیجہ تھی؟ خود اپنے احساس کے بارے میں کردار ادیب کی خاموشی میں آج ہمارے لیے ناول کے ہیرو

کے دکھ کو مکمل اور واضح طور پر، صرف محبت کے لیے سے منسلک نہ کرنے کی مصنف کی خواہش دیکھ لینا مشکل نہیں۔ مصنف کے لیے ان مصائب کی ٹھوس وجوہات کو چھیڑے بغیر، جو ہیر دو کو گھیرے ہوئے تھے، اہم یہ دکھانا تھا کہ وہ تکلیف میں ہے اور سخت تکلیف میں ہے۔ یہاں اس بلائے ناگہانی کے نفسیاتی نتیجے کا، جو گزر چکی تھی، پوری گہرائی کے ساتھ تجزیہ کیا گیا ہے۔ ”اس لمحے میری تمام سہرت خاک میں مل گئی اور میری زندگی کے دو ٹکڑے ہو گئے!“ اس طرح ایوان پتروویچ اپنی سنگینتر کے اچانک پرنس کے بیٹے کی محبت میں گرفتار ہو جانے کے بارے میں بتاتا ہے۔ یہ الفاظ ان دوسرے الفاظ کی یاد دلاتے ہیں جو بالکل دوسرے موقع پر کہے گئے تھے: ”خدا حافظ! مجھے اب اس سب کچھ سے بچھڑنا پڑ رہا ہے، جو مجھے عزیز تھا، اس سے جدا ہونا میرے لیے تکلیف دہ ہے! اپنے آپ کو، اپنے دل کو وہ ٹکڑے کرنا میرے لیے تکلیف دہ ہے۔ خدا حافظ! خدا حافظ!“ یہ الفاظ دستوینفسکی نے اپنے بڑے بھائی کو ۲۲ دسمبر ۱۸۳۹ء میں لکھے تھے جب انہیں قید با مشقت کے لیے روانہ کیا جا رہا تھا۔

۶۱-۱۸۶۰ء میں دستوینفسکی نے اپنے زمانے کے مرض آلود اور ناسازگار ماحول اور اس کے گہرے لیے کو، اپنی عظیم ذہانت کے ساتھ سمجھتے ہوئے اور ہولناک ذاتی تجربہ رکھتے ہوئے اس کی عکاسی کی۔ ایک صاحب فکر اور سچے مصور کی حیثیت سے انہوں نے اپنی تمام قوت، اپنے ہم عصر سماج کی شخصیتوں کی خطرناک بیماریوں کے نفسیاتی اثرات کی تحقیق پر مرکوز کر دی۔ ”ذلتوں کے مارے لوگ“ میں دستوینفسکی نے نہ صرف اس انسان کا جو بلا واسطہ سماجی نا انصافی کے مصائب جھیل رہا ہے بلکہ اپنی پہلی تصنیف کے برعکس اس نے یہاں اس سماج کے ہر باسی کا گہرائی اور باریکی کے ساتھ تجزیہ کرنے کی سعی کی ہے جس میں اس نا انصافی کا راج ہے۔ ”ذلتوں کے مارے لوگ“ میں اس نے شر سے شر کی پیدائش کی جدلیات کو موضوع تحریر بنایا ہے۔

”بیچارے لوگ“ اور ”ذلتوں کے مارے لوگ“ عنوانات کی شکل میں دستوینفسکی کے دو کھپے ہیں۔ دو مصنف کی ادبی زندگی کے مختلف ادوار میں اس کے سماجی و بحالیاتی موقف کی عکاسی کرتے ہیں۔ دونوں ناولوں میں دستوینفسکی نے روس کے دار الحکومت پیٹر برگ کی آبادی کے دکھ کا رے ہوئے حصے کی بے چارگی اور ذلت کی دہشت ناک تصویروں کی طرف انسانی دل کے احساسات کو مبذول کرانے کا مقصد سامنے رکھا ہے۔ پیٹر برگ کے ”کوئوں کھدروں“ کی مقلی، ”مالکدوں“ کی خوفناک شبیہیں، جو گئے ہاتھ زندہ مال کا بیوپار بھی کرتی تھیں، تپ دق سے فنا ہوتے

ہوئے نوجوان دانشوروں کی المناک زندگی۔۔۔ یہ سب کچھ دستوفسکی کی تصانیف میں شروع سے موجود تھا۔ اس کی خود دریافت کی ہوئی یہ دنیا اب کبھی اس کا چھپنا نہ چھوڑے گی اور بار بار وہ ”جرم و سزا“ ”ایڈیٹ“ اور ”نابالغ“ نامی اس کی تصانیف میں نظر آئے گی۔

لیکن یہ دنیا کیسے وسعت اختیار کرتی ہے، کیسے الجھتی ہے اور گہری ہوتی ہے! روحانی کشش کش کی باریکیوں میں جھانکنے کے لیے اس بے قراری کو ”ذلتوں کے مارے لوگ“ کے عنوان میں ظاہر کیا گیا ہے۔ نقاد نگار دبرولیو بوف نے دستوفسکی کے دو کلیوں کے موازنے کے اصولی مفہوم کو محسوس کر لیا تھا اور انہوں نے اس ناول کے بارے میں اپنے مضمون کو ”ستم زدہ لوگ“ کا نام دے کر ایک تیسرا کلیہ سامنے رکھا۔ دبرولیو بوف نے یہاں، خود دستوفسکی کی اصطلاح استعمال کرتے ہوئے، اس عنوان کے تحت مسئلے پر، ایک انقلابی کی حیثیت سے، اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ دستوفسکی نوجوانی کے اپنے خیالات کی تصحیح کرتے ہوئے کہتے ہیں: مصیبت صرف یہ نہیں کہ یہ بچے مارے لوگ ہیں، زیادہ اہم یہ ہے کہ ذلتوں کے مارے ہیں۔ دبرولیو بوف اپنے طور پر دستوفسکی کی تصحیح اس طرح کرتے ہیں: مصیبت صرف یہی نہیں کہ یہ ذلتوں کے مارے لوگ ہیں، زیادہ اہم یہ ہے کہ وہ ستم زدہ ہیں جو پختہ خیالات اور مصمم اقدامات کی سکت نہیں رکھتے، لیکن دستوفسکی کی بدولت یہ لوگ دوسرے، روحانی لحاظ سے زیادہ مضبوط اور زیادہ آزاد لوگوں کو فیصلہ کرنے اور عمل کرنے کے لیے بیدار کرتے ہیں۔

اپنے سماجی و جمالیاتی موقف کے نئے گلیے کو سامنے لاتے ہوئے دستوفسکی ایک مختلف، مفہوم کے لحاظ سے حقیقت نگاری کے ایک اونچے درجے کی طرف شعوری پیش رفت کی نشاندہی کرتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ناول ”ذلتوں کے مارے لوگ“ میں مصنف کوفن کی نئی بلندیاں سر کرنے میں کامیابی حاصل ہوئی یا نہیں؟ اہل نظر قارئین کو اس ناول میں اکثر نظر آیا اور اب بھی نظر آئے گا کہ کئی فنی ترکیب بندیاں ڈھیلی سی ہیں، خاکوں کی ترتیبی چالیں کہیں کہیں فرضی معلوم ہوتی ہیں اور کئی مناظر ادبی لحاظ سے نئے نہیں ہیں۔

لیکن جو لوگ دستوفسکی کی بعد کی کتابوں کا مطالعہ کر چکے ہیں انہیں ان جمالیاتی خامیوں میں امید افزا شروعات کے خطوط نظر آئیں گے۔ ایسے خطوط، جنہوں نے مصنف کے لیے مستقبل کا راستہ ہموار کیا اور جو ایک ناول کے لیے یہاں بہت زیادہ ہیں۔

تقید نگاروں نے ”ذلتوں کے مارے لوگ“ کا استقبال سرد مہری سے کیا، اس ”پہلے قدم“ سے وابستہ امیدیں پوری نہ ہوئیں۔ مصنف نے، جو خود بھی ناول سے مطمئن نہ تھا، تقید نگاروں کے طعنوں کا جواب ایک کھلے خط کے ذریعے دیا، جس میں اس نے ”ذلتوں کے مارے لوگ“ پر اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کیا: ”..... اس ناول کو شروع کرتے وقت جو کچھ میں وثوق کے ساتھ جانتا تھا وہ یہ ہے: (۱) کہ شاندار ناول کامیابی سے ہم کنار نہ ہو پائے لیکن یہ شعریت سے خالی نہ ہوگا، (۲) کہ دو سنجیدہ ترین کرداروں کی پوری صحت، بلکہ فنکارانہ مہارت کے ساتھ تصویر کشی کی جائے گی۔ مجھے اس پر یقین تھا اور یہ میرے لیے کافی تھا۔ تصنیف عجیب و غریب نکلی لیکن اس میں کوئی پچاس صفحے ایسے ہیں جن پر مجھے فخر ہے.....“

”اس بات کا تعین کرنا کہ کن پچاس صفحات پر دستوِ فلسفی کو فخر تھا، کن مناظر کو وہ ”ہر جوش اور موثر“ سمجھتا تھا اور کن کرداروں کی وہ ”پوری صحت اور فنکارانہ مہارت“ کے ساتھ تصویر کشی کرنا چاہتا تھا، کافی دلچسپ امر ہے۔

جیسا کہ عظیم مصنفوں کی کتابوں کے ساتھ ہوتا ہے، ہو سکتا ہے کہ مختلف قارئین کو مختلف مناظر مختلف مقامات بلکہ مختلف کردار بھی ”ہر جوش“ متاثر کن اور اہم نظر آئیں۔ لیکن ناول کے پہلے ہی اوراق میں مفلس بوڑھے اور اس کے خستہ حال کتے کے جو یکے نظر آتے ہیں اور جو بھوتوں کی مانند، چپ پیٹر برگ کی سرد گلیوں میں گھسٹتے رہتے ہیں شاید ہی کوئی ان سے متاثر ہوئے بغیر رہ سکے گا۔ شاید خود یہ بیکر، جن پر انیسویں صدی کے اوائل کے مغربی یورپ کی ناول نگاری کی چھاپ بہت نمایاں ہے، اتنے متاثر کن نہیں جتنا اس لاعلاج بے چارگی کا، جرمِ تہوہ خانے کی باسیوں کی مصحکہ خیز کند و بختی کے ساتھ، اختلاف متاثر کن ہے۔ یہ اب محض رومی رنگ میں ہوفمان اور ڈکنس نہیں بلکہ خود دستوِ فلسفی ہے جو اپنے آپ کو اس یورپی ثقافت کا حق دار جانشین محسوس کرتا ہے جسے وہ دل و جان سے چاہتا ہے اور جس کے طویل راستوں کے خود پسند انجام سے وہ نفرت کے ساتھ منہ موڑ رہا ہے۔

پھر یہاں دوسرے اوراق اور دوسرا منظر ہے جس میں بالکل مختلف خیال اور مختلف شاعری ہے۔ ایک دو شیزہ ”ہاتھ سینے پر باندھے اپنے خیالوں میں غرق“ بے قراری کے ساتھ ادھر سے ادھر دیکھتے ہوئے وہ اس نظم کے اشعار گنگنا رہی ہے جس میں اسی طرح کا ساوار ہے، کھڑکی کے اس پار کہیں دور سے گھنٹیوں کی آواز آ رہی ہے اور اسی طرح ماضی میں مسرت اور حال میں غم اور تنہائی ہے۔ ”ہائے کیا

ناول میں بہت سے دوسرے ”پُر جوش“ اور شاعرانہ مناظر بھی تلاش کیے جاسکتے ہیں لیکن، جیسا کہ پہلے کہا گیا، وہ ہر قاری کے لیے مختلف ہو سکتے ہیں۔ جہاں تک کرداروں کا تعلق ہے تو اہمیت، طبع، زاوی اور فنکاری کے لحاظ سے وہ کم موضوعی ہیں۔ ان کا تجربہ زیادہ صحت کے ساتھ کرنا ممکن ہے اور وہ زیادہ راست انداز میں تصنیف کے اہم تصورات کی عکاسی کرتے ہیں۔ تاہم ان کے

تعمین میں بھی اہم اختلافات کا امکان موجود ہے۔

ادب میں ایک بے مثال اور نئے کردار کی تخلیق کو دستوفسکی ادبی تصنیف کی اہمیت اور اصلیت کی مستقل کسوٹی سمجھتا تھا۔ ”ذلتوں کے مارے لوگ“ میں اس طرح کا طبع زاد اور خاکے کے لحاظ سے ”سجیدہ“ کردار پرنس والکوفسکی تھا۔ دستوفسکی کے اس ہیرو کے اہم خصوصیت، جسے وہ پہلی بار حقیقت کی رنگارنگ کہانیاں سے اپنے ناول کے دھندلے اور نشیب و فراز میں روشن پردے پر لے آیا تھا، تنقید نگار دیو یو بوف نے ان الفاظ میں بیان کی: ”اس سے ضمیر تو بالکل نکال دیا گیا ہے۔“ دیو یو بوف کردار پرنس والکوفسکی کی فنی کمزوری پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ ان کے الفاظ میں اس کردار میں ”انسانی چہرہ“ موجود نہیں ہے اور یہ محض ”بڑی مگن کے ساتھ، خباثت اور بے حیائی کی خصوصیت جمع کر کے بہت بے ہودگی کی تصویر کشی ہے۔“

دستوفسکی کی نظر میں کردار پرنس والکوفسکی ایک ایسا مردہ ضمیر ہے جو ناقابلِ معافی ہے اور جس کا اختتام بھی موجود نہیں ہے کیونکہ نہ صرف سارے روس میں بلکہ سارے یورپ میں اس کی بہت گہری جڑیں موجود ہیں۔ روسی کسان غلامی کے سماج نے کل یورپی بورژوا انفرادیت پسندی کے اس بے شرم اور بے لگام چہرے کو محض ایک غیر معمولی، ایک مخصوص رنگ دے دیا ہے۔ پرنس والکوفسکی دعویٰ کرتا ہے ”میں ہر بات سے اتفاق کر لیتا ہوں جب تک کہ مجھے تسلی رہے۔ دنیا میں سب کچھ مٹ مٹا جائے گا مگر ایک ہم ہیں کہ کبھی نہیں مٹ سکتے۔“ اس طرح والکوفسکی اپنی یگانہ، استثنائی حیثیت پر نہیں بلکہ اپنی مثالی حیثیت پر زور دیتا ہے۔ گویا کہ اس نے اپنی شخصیت کے اشرافی رکھ رکھاؤ کی ناپائیداری اور اپنے نظریے کے وسیع پیمانے پر پھینکے کے امکان کا احساس کر لیا ہے۔ پرنس والکوفسکی کہتا ہے: ”سب بکو اس ہے جو کچھ بکو اس نہیں، وہ شخصیت ہے، میں بذاتِ خود“ اور جو کوئی اس بات سے اختلاف کرتا ہے، وہ ”ابھی انگلی پکڑ کر چل رہا ہے۔“ انسانیت، نیکی اور لوگوں کے لیے بھلائی کی خواہش کو پرنس وسیع النظر اور نفیس شخصیت کی محض ”ضد“ قرار دیتا ہے کیونکہ اس کے خیال میں ”انسان کی تمام اعلیٰ اوصاف کی گھٹی میں انتہائی شدید قسم کی خود پسندی پڑی ہوتی ہے“ اور ”اخلاق اور کیا ہے، دراصل وہی تسکین۔“ کردار ادیب پڑھنے والوں کو بتاتا ہے ”اے کوئی لطف محسوس ہوتا تھا اور ہوسکتا ہے کہ جس طرح میرے سامنے بے حیائی، بے شرمی سے، بدتمیزی سے آخر اس نے اپنی نقاب الٹ دی تھی اس سے پرنس کو خاض طرح کی لذت محسوس ہو رہی تھی۔“ اس کمینگی کی خصوصیت میں کوئی شک

باقی نہ رہنے دینے کے لیے مصنف پرنس کے ”فلسفے“ کو براہ راست زندگی میں اس کے عملی رویے سے جوڑتا ہے۔ کردار کے اس نمونے کو دستویفکسی ساری عمر تکمیل تک پہنچاتا رہا۔ پرنس بالآخر دستویفکسی کے آخری ناول کا بوڑھے کا رامادوف کے کردار نکلتے۔ یہ تمام مختلف کردار ہیں لیکن ان میں ایک نہ ایک جڑ ”ذلتوں کے مارے لوگ“ کے پرنس کے اس کردار سے جا ملتی ہے جس کی تصویر کشی مونے لیکن واضح خطوط میں کی گئی ہے۔ دستویفکسی نے اس کردار میں اس عبوری دور کے لیے مخصوص، پرانی روسی امارات کی ظاہری علامات اور مجرمانہ ہیر پھیر میں رنگی بورژوا کا رو باری شخصیت کی اندرونی ماہیت کا امتزاج، بارکیوں کے ساتھ نقش کر دیا ہے۔

”ذلتوں کے مارے لوگ“ کے کرداروں نے پرنس کی طرف ”کشش“ کا معرّصل کیا ہے۔ ایوان پترووچ کہتا ہے: ”میرے دماغ پر اس نے اپنے وجود کی وہ پرچھائیں ڈالی تھی جیسے خوبی گند ہو، کوئی بہت بڑا کمزرا ہوا جسے بری طرح جی چاہتا ہے کہ بس کچل ڈالو۔“ لیکن ناول میں خود پرنس سب کو کچلتا ہے۔ دستویفکسی نے گرد و پیش کی دنیا پر اس قسم کی شخصیت کے مہلک اثر پر اپنی فنکارانہ قوتیں مرکوز کر دی تھیں۔ وہ تمام عورتیں اور بچے جن کی زندگی کسی طور پر پرنس کے خشک حساب کتاب اور غلیظ عیاشیوں کے تابع ہو گئی، اس کے حرص کا شکار ہو جاتے ہیں۔ سیاسی مسائل کو تصنیف میں ابھی چھیڑائی نہیں کیا ہے۔

پرنس اور اس کے بیٹے ایوشا کے عجیب و غریب تعلقات میں بھی دستویفکسی کی مستقبل کی تصانیف کے خیالات اور مشاہدات کی ابتدائی کونپلیس موجود ہیں۔ لگتا ہے کہ ایوشا کا کردار بھی دستویفکسی کی ”سجیدہ“ اختراعات میں سے ہے۔ ایوشا کے بارے میں نناشا کے الفاظ ہیں: ”اس میں قوت ارادی نام کو نہیں، اور وہ..... کچھ ایسا ذہین آدمی نہیں، بچے کی طرح ہے۔ مگر یہ ایک چیز تھی جو مجھے اس میں سب سے پیاری تھی۔“ اس کردار کی فطرت میں سب کو حیران اور متاثر کرنے والی کوئی ایسی چیز موجود ہے جو سب سے پہلے، اس کے باپ کی سڑتی ہوئی ”جدلیات“ کے سامنے کھڑی ہے۔ ”اس میں فریب بالکل نہیں ہے۔“۔۔۔ یہ الفاظ کا تینا اس کے بارے میں ایسے کہتی ہے گویا اس کی سب سے اہم خصوصیت بیان کر رہی ہو۔ ایوشا کی سچائی، اس کے مہربان دس اور اس کے بھولپن کے بارے میں ناول کے تمام کردار بولتے ہیں۔ دستویفکسی، جس کے لیے یہ اخلاقی اوصاف بڑے اہم ہیں، ہمیشہ قائل کن انداز میں ان کی تصویر کشی نہیں کر پاتا۔ لیکن پڑھنے والے کے شعور میں وہ انہیں

ثبت کر دینے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ”بگڑا ہوا لڑکا“ شعوری طور پر اس بات کا قائل ہے کہ ”کتنی ہی برائی کو تو صاف گوئی سے دور کیا جاسکتا ہے“ اور یہ الفاظ لابیالی ایوشا ”ایک زبردست خوداری کے ساتھ“ کہتا ہے۔ زندگی کو اس کی پوری سالمیت کے ساتھ دل سے سمجھنا، صاف گوئی جو چال چلن کا اصول ہے، اور زبردست اندرونی خوداری۔۔۔ ”ڈلتوں کے مارے لوگ“ کے کردار کی ان خصوصیات نے دستوِ نفسکی کے بعد کے پرنس میٹھکن اور ایوشا کرنا زوف کے کرداروں تک کا سیدھا راستہ ہموار کیا۔ اس طرح دستوِ نفسکی نے خصوصی کرداروں میں وہ اخلاقی خوبیاں مجسم کر دینے کی کوشش کی ہے جو مصنف کے خیال میں انسان کے لیے بنیادی طور پر ضروری ہیں۔ ”میں احمق ہی سہی“ اس طرح ایوشا اپنے باپ سے مخاطب ہے۔۔۔۔۔ لیکن اگر میں غلطی پر بھی ہوتا ہوں تو خلوص اور سچے دل سے ہوتا ہوں۔ ”دستوِ نفسکی ان خوبیوں کی بڑی قدر کرتا تھا اور اسی لیے روس کی ”نئی نسل“ نے سب سے پہلے مصنف کی تلاش کے حیرت انگیز خلوص پر لبیک کہا۔

”ڈلتوں کے مارے لوگ“ میں ایسا ایک کردار بھی ہے جو واضح ”سنجیدہ اہمیت“ کا حامل ہے۔ چھوٹی سی پگلی نیلی دستوِ نفسکی کی تخلیقات کے مستقل نظریات کا ایک ایسا پہلا مجسم اظہار ہے جس میں معصوم بچوں کے مصائب کا نقشہ کھینچا گیا ہے اور جو مصنف کی ہم عصر تہذیب کی مجرمانہ حیثیت کی کوئی صفائی قبول نہیں کرتا۔ یہ نظریہ چمن کر، تقسیم ہو کر اور زیادہ واضح ہو کر مختلف خاکوں اور مختلف حالات میں منظرِ عام پر آئے گا۔

غیر معمولی بچی کے کردار اور اس سے متعلق تمام خاکے کی ترتیب بندی۔۔۔ ادنیٰ و کتابی اور رومانوی ہے۔ اسلوب بیان سے لے کر، جس میں مصنف صورتِ حال کی غیر معمولی نوعیت پر زور دیتا ہے، یعنی کہ حسبِ نسب کے معنی تک، جسے مصنف نے مصنوعی انداز میں لمبا کھینچا ہے، یہ کردار احساس دلاتا ہے کہ وہ نیا نہیں ہے۔ مثال کے طور پر ڈکنس کے تعلق سے کسی پرانے کردار کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن دیوانگی کی حد تک بچی کے شعوری احتجاج کا تناؤ اسے ایک ایسے مخصوص بچے میں تبدیل کر دیتا ہے جو دستوِ نفسکی کی اپنی اختراع ہے۔ یہ ان ”سوچ میں غرق“ بچوں میں سے ایک ہے جو اگر زندہ بچ رہے تو ان میں سے بڑے ہو کر باغی (چاہے وہ اطاعت کا پرچار ہی کرتے رہے) اور مفکر (چاہے وہ عقل پر لعنت ہی بھیجتے رہے) نکلے۔

اس بچی نے اپنی قبل از وقت بدبختیوں کے عوض، عیسائی اخلاقیات اور زندگی کی کھری

حقیقتوں کے اس تضاد کا، جو لوگوں سے پیار، رحم اور درگزر جیسے اعلیٰ ترین اصولوں اور زندگی میں ان پر عمل درآمد کے عدم امکان میں موجود تھا اور جو دستوفسکی کو ساری عمر اذیت پہنچاتا رہا، نہ صرف احساس ہی کر لیا تھا بلکہ اس نے اپنے رویے اور الفاظ میں اس کا بھرپور اظہار بھی کیا۔

نیل کی سخت دلی میں، پیار اور نگہداشت کے خلاف اس کی بغاوت میں، اس سے پیار کرنے والوں سے تحفہ قبول کرنے کی بجائے بھیک مانگنے کے لیے اس کے تیار رہنے میں، روزمرہ زندگی کی سادہ مثالوں کے ذریعے شرکی شر سے پیدائش کی جدلیات کو دکھایا گیا ہے۔ کیا یہ صحیح ہے، کیا پر غلوں مدد کو اس طرح دھتکار دینا مروت ہے؟ لیکن کیا انتہائی حد کی توہین کی نمائش۔۔۔ بے عزت ہوئے شخص کی ذلیل کرنے، بے عزت کرنے کی جوابی خواہش نہیں؟ متاثر۔۔۔ نیلی۔۔۔ نیلی کی ماں۔۔۔ یہ بے عزت ہوئے لوگوں کی سخت دلی کے گہرا ہونے کا تسلسل ہے۔ باہمی توہین کے سلسلے کو توڑ دینے کی ضرورت ہے۔ اس سلسلے کو صرف پیار اور معاف کر دینے کی طاقت سے توڑا جاتا ہے۔ جیسے کہ پہلے بھی کہا گیا ہے ناول کے خاکے میں یہ کسی حد تک سادگی سے دکھایا گیا ہے۔ لیکن یہاں خیال سادہ ہرگز نہ تھا کیونکہ کبھی تو، کہیں تو ضرور اس لا انتہا سلسلے کو توڑ دینا چاہیے؟ اور اگر اسے وہ لوگ نہیں توڑیں گے جو انتہائی ایماندار ہیں اور جن کا ضمیر صاف ہے تو اسے کون توڑے گا؟

لیکن ناول میں یہیں کہیں ایسے سانچے میں ڈھلے ہوئے اور زور دے کر کہے ہوئے، ایسے الفاظ بھی ملتے ہیں جن میں ناقابلِ مصالحت احتجاج اور بغاوت کے نئے موجود ہیں۔ ”اس کے پاس جانا اور اس سے کہہ دینا کہ میں مرگئی لیکن میں نے اسے بخشا نہیں“۔۔۔ یہ الفاظ نیلی مرنے سے پہلے ایوان پیٹروویچ کو پرانس والکوفسکی کے بارے میں کہتی ہے۔ معاف کر دینا چاہیے لیکن منع ہے، خوب ہے لیکن ناممکن ہے، اعلیٰ ترین ہے لیکن ناقابلِ حصول ہے۔ یہ ہیں خود دستوفسکی کے نکالے ہوئے نتائج۔ دستوفسکی کا ذاتی تجربہ اور ملک کا تاریخی تجربہ بغاوت اور مصالحت، احتجاج اور اطاعت کے مسائل کی طرف، ان کے تمام الجھاؤ اور تضاد کے ساتھ مصطفیٰ کی توجہ مبذول کراتا تھا۔

”ڈالتوں کے مارے لوگ“ میں فی الحال صرف ایک سوال سامنے لایا گیا ہے: انتہائی حد کی بدی سے بھرے شخص کے مقابلے میں کسی انسان کو کیا رویہ اختیار کرنا چاہیے؟ ”تمہارا ہٹا“ غریب رہنا اور محنت مزدوری کر لینا اور اگر مزدوری نہ ملے تو بھیک مانگ لینا، لیکن ان کے پاس نہ جانا۔۔۔ اس طرح نیلی کی ماں اپنی موت سے پہلے اسے سمجھاتی ہے۔ ماں کی محبت سے بھری یہ نصیحت یہ بچی خود کئی بار

دہرائی ہے۔ ”ان کے پاس نہ جانا..... وہ بڑے سنگ دل اور خبیث لوگ ہیں، اور میری نصیحت تمہیں یہ ہے کہ غریب رہنا، محنت مزدوری کرنا، بلکہ بھیک بھی مانگ لینا لیکن اگر تمہیں کوئی بدلے آئے تو کہہ دینا۔۔۔“ میں تمہارے ساتھ نہیں جاتی!“

”ذلتوں کے مارے لوگ“ میں بغاوت نہیں بلکہ رحم کا پرچار کیا گیا ہے لیکن ناول کے کردار ”امیروں اور ظالموں“ کے تصورات کے خلاف روحانی احتجاج کے لیے بنیاد بناتے ہیں، ان تصورات سے نفرت پیدا کرتے ہیں۔

کچھ برس کے بعد ”ذلتوں کے مارے لوگ“ کے پہلے قاری روس اور پیٹر برگ کے کئی واقعات میں ہیر وکس، شاہدوں اور ان لوگوں کی شکل میں سامنے آئے جنہوں نے ان واقعات میں حصہ لیا، ان کی بھیجٹ چڑھ گئے اور جن کی زندگی ان واقعات پر محیط تھی۔ لگتا ہے کہ اس ناول کے چند پر جوش مقامات نے، شعریت بھرے کچھ اوراق نے، اس کے دو تین کرداروں نے روس کی ان نوجوان نسلوں کے اخلاقی خدوخال ترتیب دینے میں ضرور اپنا رول ادا کیا ہوگا جن کا خاصا مردانہ اثبار، ماوی آسائش کے سامنے غیر متزلزل اخلاق اور بے دغ ضمیر تھا۔

بعد میں یہ ناول ایک سو بیس سال کے دوران بار بار چھپتا رہا اور پڑھا جاتا رہا۔ ظاہر ہے، زمانے میں اسے کسی مختلف، کسی نئے تاثر کے ساتھ پڑھا گیا۔ بھی وہ انسانی دلوں کے بہت قریب ہو جاتا تھا اور کبھی ان سے دور ہوتے ہوئے اجنبی ہو جاتا تھا۔

لیکن آج وہ پھر اس بچی بے قراری کے ساتھ پڑھا جاتا ہے جس میں بہت عرصہ پہلے کے معاملات اور روزمرہ زندگی کے واقعات کے لیے دلچسپی پائی جاتی ہے۔ قاری اس وقت کی مکاری اور خباثت کی سادہ لوح صاف گوئی پر اور چاہے ایک بڑے فنکار کے لیے ہی سہی کمزور ادبی خاکوں کی اجازت پر حیران ہوتا ہے۔ لیکن پھر یہ حیرت چند ”پر جوش مناظر“ میں بے ساختہ جمالیاتی لطف، انسانی دکھوں کے لیے دل سوزی اور انوکھے تصورات کی اہدی اہمیت معلوم کر لینے کی خوشی سے مل جاتی ہے۔



(مشمولہ، ذلتوں کے مارے لوگ، کلشن ہاؤس لاہور، اشاعت ۲۰۱۳ء)

کافکا کی تخلیقات میں لایعنیت اور اُمید الہیہ کامیو / انیس ناگی

کافکا کا تمام تر فن اس میں ہے کہ وہ قاری سے مکرر مطالعہ کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس کے انجام یا اہجاموں کی عدم موجودگی ان وضاحتوں کی نشاندہی کرتی ہے جنہیں واضح لفظوں میں بیان نہیں کیا گیا ہوتا، لیکن جو قابل پذیرائی ہونے کے لیے کہانی کو ایک دوسرے زاویے سے پڑھنے کی ضرورت کو پیش کرتے ہیں۔ بعض اوقات ان کی تشریحوں کے دو امکانات ہوتے ہیں جہاں دوسرے مطالعہ کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ یہی چیز مصنف چاہتا ہے۔۔۔ لیکن کافکا کے یہاں تمام تفصیل کی وضاحت کرنا بے سود ہے۔ ایک علامت ہمیشہ عمومی ہوتی ہے خواہ اس میں انتقال کا عمل کتنا ہی قطعی کیوں نہ ہو، ایک فنکار اس میں صرف اس کی حرکت کو ہی بحال کر سکتا ہے، اس لیے کہ اس میں حرف بہ حرف ترجمانی نہیں کی گئی ہوتی۔ مزید برآں ایک علامتی تخلیق کے افہام سے مشکل اور کوئی چیز نہیں ہے۔ ایک علامت ہمیشہ اس سے ماورا ہو جاتی ہے جو اسے استعمال کرتا ہے، اور وہ اسے فی الحقیقت کچھ کہنے پر مجبور کرتی ہے جس کے اظہار سے وہ آشنا نہیں ہوتا ہے۔ اس ضمن میں اسے گرفت میں لانے کا سب سے یقینی طریقہ یہ ہے کہ اسے مشتعل نہ کیا جائے۔ تخلیق کا مطالعہ کسی ماقبل وجود تعصب کے ساتھ نہ کیا جائے اور نہ اس کے مخفی تموجات کی جو یا کی کی جائے۔ خصوصاً کافکا کے حوالے سے اس کے اصولوں سے متفق ہونا ضروری ہے اور ڈرامہ تک اس کے خارجی عناصر اور ناول تک اس کی ہیئت کے ذریعے پہنچنا ضروری ہے۔

اولین نگاہ میں اور سرسری قاری کے لیے یہ وہ چونکا دینے والی مہمات ہیں جن کے مرتعش اور مستقل مزاج کردار ایسے مسائل کی تلاش میں کھوئے ہیں جن کی وہ تشکیل نہیں کرتے۔ ”مقدمہ“

میں "مور والزام" ہے لیکن وہ اپنے جرم سے آگاہ نہیں ہے۔ بے شک وہ اپنی صفائی پیش کرنا چاہتا ہے، لیکن کیوں؟ یہ وہ نہیں جانتا ہے۔ وکیلوں کے لیے اس کا مقدمہ مشکل ہے۔ لیکن اس دوران وہ محبت کرنا، کھانا کھانا اور اخبار پڑھنا نہیں بھولتا ہے۔ پھر اس کا مقدمہ شروع ہوتا ہے۔ لیکن عدالت کا کمرہ بیحد تاریک ہے۔ یہ سب کچھ اس کی فہم سے باہر ہے۔ وہ محض یہ تصور کرتا ہے کہ وہ مور والزام ہے، لیکن کیوں؟ اسے بمشکل حیرت ہوتی ہے۔ مختلف اوقات پر اسے بھی یہی شبہ ہوتا ہے اور وہ زندہ رہتا ہے۔ کچھ دیر بعد وہ خوش پوش اشخاص اسے تلاش کرتے ہوئے آتے ہیں اور اسے پیچھے پیچھے چلنے کے لیے کہتے ہیں۔ وہ اسے بے حد خلوص کے ساتھ کسی بے آباد مضافات میں لے جاتے ہیں، اس کا سر پتھر پر رکھ کر کاٹ دیتے ہیں۔ موت سے پہلے وہ سزا یافتہ انسان صرف یہی کہتا ہے: ایک کتے کی طرح۔

ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ایک کہانی جس کی واضح خصوصیت اس کا فطری پن ہے اس میں ایک علامت کے بارے میں کچھ کہنا مشکل ہے۔ لیکن فطری پن ایک ایسی مشکل نوع ہے جس کا افہام وثقت طلب ہے۔ ایسی تخلیقات میں جن میں واقعہ قاری کو فطری معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دوسری طرف ایسی کہانیاں بھی ہیں (جو یقیناً کم ہیں) جن میں کردار اسے فطری سمجھتا ہے جو کچھ اس پر بیت رہی ہوتی ہے۔ ایک غیر معمولی اور واضح تضاد کے ذریعے کردار کی مہمات جتنی غیر یقینی ہوتی ہیں کہانی اتنی ہی فطری معلوم ہوتی ہے۔ یہ اس خلیج کے ساتھ تناسب رکھتی ہے جسے ہم ایک شخص کی زندگی کی اجنبیت اور وہ سادگی جس کے ساتھ وہ اسے قبول کرتا ہے ان دونوں کے مابین محسوس کرتے ہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ فطری پن کا فکا کا وصف ہے اور ہم قطعی طور پر یہ جانتے ہیں کہ "مقدمہ" کا کیا مفہوم ہے۔ لوگ اسے انسانی صورتحال کی تمثال سمجھتے ہیں۔ بے شک یہ بیحد آسان اور بیحد مشکل ہے۔ میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اس ناول کی اہمیت کا فکا کے لیے زیادہ خصوصی اور شخصی ہے۔ ایک حد تک وہ خود کو کلام ہوتا ہے اگرچہ وہ ہمارے روبرو اعتراف کرتا ہے۔ وہ زندگی کرتا ہے اور سزا یافتہ ہے وہ ناول کے ابتدائی صفحات میں یہ جان جاتا ہے کہ اس کی تلاش اس دنیا میں ہے۔ وہ کسی تجر کے بغیر اس سے عہدہ بردار ہونے کی کوشش کرتا ہے وہ تجر کے اس فقدان پر کبھی تجر کا اظہار نہیں کرتا ہے۔ ان تضادات سے لاجینی تخلیق کی ابتدائی علامتوں کی شناخت ہوتی ہے۔ ذہن تجسیم میں اپنے ذہنی المیہ کی ترجمانی کرتا ہے اور یہ محض اس مسلسل تضاد کے ذریعے ہی ایسا کر سکتا ہے جو رنگوں کو ایسی قوت سے ہلکانا کرتا ہے

جو خلا کی ترجمانی کی صلاحیت دیتا ہے اور روزمرہ کی حرکات و سکنات کو ازلی خواہشات کی ترجمانی کی سکت دیتا ہے۔

اسی طرح ”قلعہ“ غالباً عملی مذہبیت ہے، لیکن یہ اولاً اپنی حجابیت کی تلاش میں ایک روح کی شخصی مہمات ہیں۔ یہ اس شخص کی بھی مہمات ہیں جو چیزوں سے ان کے شاہانہ اسرار اور عورتوں میں خوابیدہ دیوتاؤں کی علامات کے بارے میں استفسار کرتا ہے۔ اسی طرح ”کایا کلب“ یقیناً وضاحت کی اخلاقی قدر کی خوفناک تمثال کو پیش کرتی ہے۔ لیکن یہ اس شخص کے سنا قابل حساب حقیر کی پیداوار بھی ہے جسے یہ شعور ہے کہ وہ کسی کاوش کے بغیر جانور بن گیا ہے۔ اس بنیادی ابہام میں کاؤکا کا راز مخفی ہے اور غیر معمولی شخصی اور کائناتی المیہ اور روزمرہ، لایعنیت اور منطق کے درمیان یہ لڑکھڑاہٹ شروع سے لے کر آخر تک اس تخلیق میں موجود رہتی ہے جو اسے اپنی بازگشت اور معنویت سے ہمکنار کرتی ہے۔ لایعنیت تخلیق کے انہام کے لیے ان تضادات کا تعین اور ان اختلافات کا محاکمہ کرنا ضروری ہے۔

فی الحقیقت ایک علامت دو سطحیں اختیار کرتی ہے، تصورات اور احساسات کی دو دنیاؤں اور جن میں ہم آہنگی کی ایک لغت موجود ہوتی ہے۔ اس لغت کی تشکیل بجد مشکل ہے۔ لیکن روبرو ہوتی ہوئی دو دنیاؤں کا وقوف پانا، ان کے مخفی تعلق کے اسرار تک پہنچنا ہے۔ کاؤکا کے یہاں ایک طرف روزمرہ اور دوسری طرف مافوق الفطرت اضطراب کی دو دنیاؤں ہیں۔ ”عظیم مسائل کلی میں جزم لیتے ہیں“ قلمی کے اس مشاہدے کا لائق نامی امکان ہماری معاونت کر سکتا ہے۔

انسانی صورت حال میں ایک بنیادی لایعنیت اور ایک سفاک نجابت موجود ہے۔ (اور یہ تمام ادبیات میں ایک پیش پا افتادہ چیز ہے) دونوں اس طرح ہم آہنگ ہوتی ہیں جیسے وہ فطری ہیں۔ میں پھر کہتا ہوں کہ دونوں اسی مستحکم تجزیه افراق میں اظہار پاتی ہیں جو ہماری روحانی بے اعتدالی کو بدن کی فانی مسرتوں سے جدا کرتا ہے۔ لایعنیت چیز وہ ہے جسے اس بدن کی روح ہونا چاہیے جس سے وہ غیر معمولی حد تک متجاوز کر جاتی ہے۔ جو اس لایعنیت کی ترجمانی کرنا چاہتا ہے اسے اس کو متوازی تضادوں کے ذریعے زندگی سے ہمکنار کرنا ہوگا۔ پس اس طرح کاؤکا المیہ کا اظہار روزمرہ کے ذریعے اور لایعنیت کا اظہار منطق کے واسطے سے کرتا ہے۔ اگر ایک ایکٹر مبالغہ میں اعتدال سے کام لیتا ہے تو وہ المیہ کردار کو زیادہ موثر طریقے سے پیش کر سکتا ہے۔ اگر وہ متوازن رہتا ہے تو وہ

جو خوف پیدا کرے گا وہ غیر متوازن ہوگا۔۔۔ اس اعتبار سے یونانی المیہ معلومات سے معمور ہے۔ ایک المیہ تخلیق میں مقدر کو ہمیشہ منطق اور فطرت کے روپ میں زیادہ بہتر طریقے سے محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ایڈمیس کے مقدر کا اعلان پہلے ہو جاتا ہے۔ یہ مافوق الفطرت طور پر طے شدہ ہے کہ وہ قتل کرے گا اور زنا، الحرامات کا مرتکب ہوگا۔ ذرا سے کی تمام تر کوشش استخراج کے ذریعے اس منطقی نظام کو ظاہر کرنا ہے اور ہیرو کی بد نصیبی کو انجام تک پہنچانا ہے۔ ہم پر صرف یہ ظاہر کرنا کہ غیر معمولی مقدر بمشکل خوفناک ہوتا ہے کیونکہ یہ غیر امکاں ہے۔ اگر ضرورت روزمرہ کی زندگی، معاشرہ، مملکت اور مائوس جذبات کے نظام میں نمودار ہوتی ہے تو پھر خوف مقدس ہے۔ وہ بغاوت جو انسان کو مرتد کر کے یہ کہنے پر مجبور کرتی ہے: یہ ممکن نہیں ہے، اس میں وہ بے محابا تشن موجود ہے کہ ”یہ ممکن ہے۔“

یونانی المیہ کا تمام راز یا کم سے کم اس کا ایک پہلو اس میں مضمر ہے۔ کیونکہ اس کے علاوہ ایک پہلو اور بھی ہے جو معکوس طریقہ سے ہمیں کاؤکا کے افہام میں زیادہ مدد دے گا۔ قلب انسانی میں ہر اس چیز کو جو اس کو شکستہ کرتی ہے اسے قسمت کا عنوان دینے کا رجحان ہے۔ بہر کیف، جدید انسان اس کی شناخت کرتے ہوئے اپنے آپ کو مستحسن قرار دیتا ہے۔ اس کے برعکس یونانی المیہ کی ”قسمتوں“ اور پولیسس کی طرح ان حق یافتہ ہیروز کے بارے میں بہت کچھ کہا جاسکتا ہے جو بدترین مہمات میں اپنے آپ سے بچ جاتے ہیں۔ اتھا کا کی طرف رجوع کرنا اتنا آسان نہیں تھا۔

ہر صورت میں اس مخفی شراکت کو یاد رکھنا چاہیے جو منطق اور روزمرہ کو المیہ سے متصل کرتی ہے۔ اسی لیے ”کاپا کلب“ کا ہیروسا سا سٹریٹلزمین ہے۔ اسی لیے اس غیر معمولی مہم میں، جس میں وہ کیڑے کا جون بدلتا ہے، اسے صرف یہی چیز مضطرب کرتی ہے کہ اس کا افسر اس کی عدم حاضری پر ناراض ہوگا۔ اس کے بدن میں سے ہر اور شائیں نکلتی ہیں، اس کی ریڑھ کی ہڈی خمیدہ ہو جاتی ہے۔ میں یہ نہیں کہوں گا کہ اسے حیرت نہیں ہوتی کیونکہ اس سے اثر زائل ہو جائے گا۔ البتہ یہ کسی حد تک اس کی نا آسودگی کا باعث بنتے ہیں۔ کاؤکا کا تمام تر فن اسی لحن کا حامل ہے۔ وہ اپنی مرکزی تخلیق ”قلعہ“ میں روزمرہ کی تفصیلات نمایاں طور پر نظر آتی ہیں، تاہم اس عجیب و غریب ناول میں کوئی چیز انجام کو نہیں پہنچتی ہے اور ہر چیز کا مکرر آغاز ہوتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر ایک روح کو درپیش مہم ہے جو اپنی نجات کی تلاش میں ہے۔ اس مسئلہ کی عمل کے ذریعے ترجمانی، عمومی اور خصوصی کی یہ اتفاقی مطابقت ان چھوٹی چھوٹی فنی مہارتوں میں شناخت کی جاسکتی ہے جو ہر عظیم خالق کا خاصہ ہوتی ہیں۔

”مقدمہ“ میں ہیروکا نام سمنڈرٹ یا فرانز کا فکا ہو سکتا تھا لیکن اس کا نام جوزف ”K“ رکھا گیا ہے۔ وہ کا فکا نہیں ہے تاہم اسے کا فکا کہا جاسکتا ہے۔ وہ ایک درمیانے درجے کا یورپی ہے۔ وہ تمام دنیا کی مانند ہے لیکن وہ ”K“ کی اکائی ہے جو ”X“ کے بدن اور لہو سے مناسبت رکھتی ہے۔

اسی طرح اگر کا فکا لایعنیت کا اظہار کرنا چاہتا ہے تو وہ استقامت سے کام لے گا۔ ہم اس احمق کی کہانی سے آشنا ہیں جو نہانے کے شب میں مچھلیاں پکڑ رہا تھا، ایک ڈاکٹر جو نفسیاتی علاج کے بارے میں نظریات کا حامل تھا اس نے اس سے پوچھا: کیا یہ کائناتی ہیں؟ اس نے درستی سے جواب دیا: نہیں احمق، یہ نہانے کا شب ہے، یہ بے ڈھنگی قسم کی کہانی ہے۔ لیکن یہاں ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ کس حد تک منطق کا تجاوز یا یعنی کے تاثر سے مسلک ہے۔ فی الحقیقت کا فکا کی دنیا وہ ناقابل شرح کائنات ہے جہاں یہ توقف رکھتے ہوئے کہ کچھ برآمد نہیں ہوگا اپنے آپ کو نہانے کے شب میں مچھلیاں پکڑنے کے تکلیف دہ تفتیش کی اجازت دیتا ہے۔

چنانچہ یہاں میں ایک تخلیق کی نشاندہی کرتا ہوں جو لایعنیت کے اصولوں کی حامل ہے۔ مثال کے طور پر جہاں تک ”مقدمہ“ کا تعلق ہے یہ مکمل طور پر کامیاب ہے۔ بدن فقیاب ہے۔ اس میں کسی چیز کی کمی نہیں ہے، نہ ہی ناقابل اظہار بغاوت کی (لیکن یہ وہ ہے جسے تحریر کیا گیا ہے) نہ ہی واضح اور خاموش مایوسی کی (لیکن یہ وہ ہے جسے تخلیق کیا جاتا ہے) نہ ہی رویے کی حیران کن آزادی کی جس کی مثال ناول کے کردار دم آخر تک بنے رہتے ہیں۔

تاہم یہ دنیا اتنی محدود نہیں ہے جتنی نظر آتی ہے۔ روئیدگی سے عاری اس دنیا میں کا فکا امید کا تعارف عجیب طریقے سے کراتا ہے۔ اس اعتبار سے ”قلعہ“ اور ”مقدمہ“ ایک ہی معنویت کے حامل نہیں ہیں۔ وہ ایک دوسرے کی معنوی تکمیل کرتے ہیں۔ ایک سے دوسرے کی جانب رجوع کرنے کی ناقابل محسوس حرکت گریز کی دنیا کی لامحدود تخیل کی نمائندگی کرتی ہے۔ ”مقدمہ“ ایک مسئلہ کو جنم دیتا ہے جسے ”قلعہ“ ایک اعتبار سے حل کرتا ہے۔ اول الذکر کسی نتیجے پر پہنچے بغیر نیم سائنسی طریقے سے بیان کرتا ہے، موخر الذکر ایک حد تک اس کی تشریح کرتا ہے۔ ”مقدمہ“ تشخیص کرتا ہے اور ”قلعہ“ ایک علاج کو تصور میں لاتا ہے۔ لیکن یہاں جو علاج تجویز کیا جاتا ہے وہ شفا نہیں دیتا ہے۔ یہ محض بیماری کو دوبارہ نارمل زندگی میں لے آتا ہے۔ یہ اس کے ایجاب میں مدد دیتا ہے۔ ایک اعتبار سے (ہم کریگوار کے بارے میں سوچ سکتے ہیں) یہ لوگوں کو اس سے لطف اندوز ہونے دیتا ہے۔ ”زمین پیا“

اس اضطراب کے سوا کسی اور کو تصور میں نہیں لاسکتا جو اسے عذاب دیتا ہے۔ اس کے ارد گرد کے لوگ اس خلا اور بے نام درد سے وابستہ ہو جاتے ہیں جیسے یہاں دکھ ایک حق یافتہ چہرہ لیے ہوئے نئے ملبوس میں ہے مجھے تمہاری کتنی ضرورت ہے فریڈہ "K" سے کہتی ہے، جب سے میں تمہیں جانتی ہوں میں تمہاری عدم موجودگی میں پریشان ہو جاتی ہوں۔ وہ دور رس علاج جو ہمیں اس سے محبت کرنے پر آمادہ کرتا ہے، جو ہمیں شکستہ کرتا ہے، وہ اسی بے ثمر دنیا میں امید کو پیدا کرتا ہے، یہ فوری جست جس سے ہر چیز بدل جاتی ہے بذات خود "قلعہ" کا اور وجودی انقلاب کا راز ہے۔ بہت کم تخلیقات "قلعہ" کے مقابلے میں اتنی شدید حرکت کی حامل ہیں۔ "K" کو قلعہ زمین پیا مقرر کیا جاتا ہے۔ اور وہ گاؤں میں جا پہنچتا ہے۔ مگر گاؤں سے قلعہ تک رابطہ قائم کرنا ناممکن ہے۔ کئی سو صفحات میں "K" اپنا راستہ تلاش کرتے ہوئے، ہر طرح کے اقدام کرتے ہوئے، چالاک اور موقعہ پرستی سے کام لیتے ہوئے، تنگ مزاجی کے بغیر، ایک مضطرب یقین کے ساتھ فرائض سرانجام دیتا ہے جو اسے تفویض کئے گئے ہیں۔ یہ باب ایک ناکامی کا حل ہے اور ایک مکرر آغاز بھی ہے۔ یہاں منطق کی بجائے ایک مربوط ذہن کا فرما ہے۔ اس اصرار کی شدت اس تخلیق میں المیہ کی تشکیل کرتی ہے۔ جب وہ قلعہ میں ٹیلیفون کرتا ہے تو اسے ہمہ ملی جلی آوازیں، قہقہے اور دور کے بلاوے سنائی دیتے ہیں۔ یہ اس کی امید کے فروغ کے لیے کافی ہیں، جس طرح گرمیوں میں آسمان پر آثار نمودار ہوتے ہیں یا جس طرح شام کے وقت پیدا ہونے والی توقعات ہمارے لیے جواز حیات پیدا کرتی ہیں۔ یہاں ہم کا فکا کے خصوصی حزن سے آشنا ہوتے ہیں۔ وہی جو حقیقت میں پرست کی تخلیق یا پلوٹس کے منظر میں ملتا ہے: ایک گم گشتہ جنت کے لیے یا ورفہ میں بہت افسردہ ہوں، اولگا کہتی ہے، جب برنابے نے مجھے بتایا کہ وہ صبح قلعہ میں جا رہا ہے: یہ سفر غالباً بے سود ہے۔ یہ دن غالباً ہاتھ سے نکل گیا ہے اور یہ امید غالباً بے ثمر ہے۔ غالباً کی معنویت کے لیے کا فکا ساری تخلیق کی بازی لگا دیتا ہے۔ لیکن کچھ بھی حاصل نہیں ہوتا ہے، یہاں ازل کی تلاش بیحد ماہرانہ ہے اور کا فکا کے یہ متحرک کردار ہمارے سامنے قطعی طور پر یہ تمثال پیش کرتے ہیں کہ اگر ہم اپنے انحرافات سے محروم ہو جائیں اور مقدس کی تولید بے حرمتی کے سپرد کر دیے جائیں تو ہم کیا ہوں گے؟

"قلعہ" میں روزمرہ کی اعانت ایک اخلاقی قدر بن جاتی ہے "K" کی عظیم خواہش قلعہ میں قبول کیا جانا ہے۔ اسے اکیلے حاصل نہ کرنے کے بعد وہ اجنبی کے طور پر اپنی حیثیت ختم کرنے

کے لیے، جس کا اسے ہر کوئی احساس دلاتا ہے۔ گاؤں کا کلیں بننے کی رعایت حاصل کرنا چاہتا ہے وہ ایک پیٹھے کا، ایک گھر کا، ایک نازل آدمی ہونے کا اور ایک صحت مند انسان زندگی کا خواہشمند ہے۔ وہ اپنی دیوانگی کو مزید برداشت نہیں کر سکتا ہے۔ وہ معقولیت کا متقی ہے۔ وہ اس لعنت کو ختم کرنا چاہتا ہے جو اسے گاؤں میں اجنبی کا رتبہ دیتی ہے۔ اس لحاظ سے فریڈا کا واقعہ اہمیت کا حامل ہے۔ اگر وہ اس عورت کو اپنی داشت بنا لیتا ہے جس کے ماضی کی بدولت قلعہ کے اہلکار اس سے واقف ہیں۔ وہ اس سے جو کچھ حاصل کرتا ہے وہ اس سے ماورا ہو جاتا ہے۔ جبکہ وہ اس امر سے واقف ہے جو ہمیشہ کے لیے اسے قلعہ کے لیے نا اہل بنا دیتا ہے۔ یہ ہمیں کرکیر گار کی رجحنا اور لسان سے عجیب و غریب محبت کی یاد دلاتی ہے۔ بعض لوگوں میں ابدی آگ اتنی روشن ہوتی ہے کہ وہ ان کے قرب میں موجود لوگوں کے دل کو جلا دیتی ہے۔ اسی طرح ”قلعہ“ کا موضوع جو کچھ خدا سے نہیں ہے وہ خدا سے منسوب کرنے کی غلطی ہے۔ لیکن کاڈکا کے لیے یہ غلطی نہیں ہے۔ یہ ایک نظریہ اور ایک حسرت ہے۔ کوئی بھی چیز ایسی نہیں ہے جو خدا سے نہیں ہے۔

زیادہ اہم واقعہ یہ ہے جب ”زمین پیا“ برنابس بہنوں کی طرف رجوع کرنے کے لیے فریڈا سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔ کیونکہ برنابس خاندان ہی گاؤں میں ایک ایسا ہے جس سے نہ صرف گاؤں والوں نے بلکہ قلعہ والوں نے قطع تعلق کیا ہوا ہے۔ بڑی بہن امالیا قلعہ کے ایک اہلکار کی شرمناک تجویز مسترد کر دیتی ہے۔ بعد میں اسے غیر اخلاقی سراپ ہمیشہ کے لیے خدا کی محبت سے محروم کر دیتا ہے۔ خدا کے لیے اپنی عزت کو قربان نہ کرنا اپنے آپ کو اس کے الطاف سے محروم رکھنے کے مترادف ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کہ یہی تصور ہمیں وجودی فلسفہ میں ملتا ہے: اخلاقیات کے برعکس حقیقت۔ یہاں چیزیں دور رس نتائج کی حامل ہیں۔ کیونکہ جو راستہ کاڈکا کا ہیرو طے کرتا ہے وہ یہ فریڈا سے برنابس کی طرف جانے کا راستہ ہے اور یہی راستہ پر یقین محبت کو جاتا ہے جو لامعنیت کو دیوتا بنانا چاہتی ہے۔ یہاں پھر کاڈکا کا تصور کرکیر گار کے تصور سے جاملتا ہے۔ یہ حیران کن نہیں ہے کہ برنابس کی کہانی اس کتاب کے آخر میں ہے۔ ”زمین پیا“ کی آخری کوشش اس کے ذریعے خدا کا اور آگ ہے جس کا وہ انکار کرتا ہے، جس وہ شناخت ہماری حسن اور اچھائی کی انواع کی بجائے اپنی رتعلق کے کھوکھلے اور مکروہ چہروں، اپنی نفرت اور نا انصافی کے ذریعے کرتا ہے۔ یہ اجنبی قلعہ میں اپنی ایجابیت چاہتا ہے، اپنے سفر کے اختتام پر زیادہ اجنبیت محسوس کرتا ہے اور اس مرتبہ وہ اپنے آپ

سے بے وفائی کرتا ہے، وہ اندر رسائی حاصل کرنے کے لیے منطق، ذہنی حقائق اور اخلاق کو خیر باد کہتا ہے، وہ مقدس الطاف کے صحرائیں صرف اپنی دیوانی امید کے لطف کو محسوس کرتا ہے۔

یہاں لفظ ”امید“ کو مضحکہ خیز معنی میں استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ اس کے برعکس کا فکا نے جس صورت حال کو بیان کیا جاتا وہ زیادہ المناک ہے اور اس سے امید زیادہ مستحکم اور شدید ہو جاتی ہے۔ ”مقدمہ“ جتنا ہی زیادہ حقیقی طور پر لایعنی ہے ”قلعہ“ میں یہ ”جست“ اتنی ہی پُر جوش پُر اثر اور غیر حق، بجا نہی ہے۔ لیکن ہم یہاں وجودی تصور کے تضاد کی اس حقیقی حالت کو دیکھتے ہیں جس کا ظہار کر کر گارنے کیا ہے۔ ہمیں زمینی امیدوں کو ختم کر دینا چاہیے، اسی طرح ہم حقیقی امید سے محفوظ رہ سکتے ہیں اور اس سے ہم یہ مراد لے سکتے ہیں کہ ”قلعہ“ کی تحریر کے لیے ”مقدمہ“ کی تخلیق ناگزیر تھی۔

وہ بہت سے لوگ جنہوں نے کا فکا کا ذکر کیا ہے انہوں نے اس کی تخلیق کو ایسے آدمی کی ناامیدی کی پکار سے تعبیر کیا ہے جس کے پاس کوئی تدبیر نہیں ہے۔ لیکن یہ بات اصلاح طلب ہے۔ امید اور پھر امید موجود ہے۔ ہنری بورڈ کی رجائی تخلیق میرے لیے خصوصاً حوصلہ شکن ہے کیونکہ اس میں مصیبت زدہ دلوں کو کسی چیز کی اجازت نہیں ہے۔ اس کے برعکس مارکس کا تصور کسی بندش کے بغیر ہے۔ لیکن ہر دو صورتوں میں اسی امید اور ناامیدی کا مسئلہ زبر بحث نہیں ہے۔ میں صرف یہ دیکھتا ہوں کہ لایعنی تخلیق بذات خود اس بے وفائی کی طرف لے جاتی ہے جس سے میں گریز کرنا چاہتا ہوں وہ تخلیق جو ایک منجر صورت حال کی بے اثر تکرار تھی، جو فانی کی واضح تجوید کو ایک شکل دینی ہے۔ خالق اپنے آپ کو اس سے جدا نہیں کر سکتا ہے۔ یہ وہ المیہ کھیل نہیں ہے جسے ایسا ہونا چاہیے تھا۔ یہ خالق کو زندگی کی ایک معنویت دیتی ہے۔

تمام صورتوں میں یہ ایک غیر معمولی بات ہے کہ ایک ہی طرح کے ایقان سے پیدا شدہ تخلیقات، جیسی کہ کا فکا، کر کر گار یا چستوف کی ہیں، یا وجودی فلسفیوں یا ناول نگاروں کی ہیں، ان کے بارے میں مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ تمام لایعنیت کی طرف رجوع کرتی ہیں اور انجام کے طور پر امید کی بے پایاں پکار میں منج ہوئی ہیں۔

وہ اس خدا سے ہم آغوش ہوتی ہیں جس کا وہ انکار کرتی ہیں۔ انکسار کے ذریعے امید ور آتی ہے کیونکہ اس وجود کی لایعنیت، انہیں مافوق الفطرت حقیقت سے کچھ زیادہ کا یقین دلاتی ہے۔ اگر یہ راستہ خدا کی طرف لے جاتا ہے تو بہر کیف اس کا کوئی انجام ہے جس صبر اور استقامت کے

ساتھ کر کیگار، کافکا اور چستوف کے ہیرو اپنے راستوں پر دوبارہ چلتے ہیں، وہ اس حقیقت کی ایک اعلیٰ قوت کے غیر معمولی ضامن ہیں۔

کافکا اپنے خدا کو اخلاقی نجابت، شہادت، نیکی اور وحدت سے متصف نہیں کرتا ہے لیکن وہ زیادہ بہتر طریقے سے اس کی آغوش میں جا گرتا ہے۔ لایعنیت کا اعتراف کیا جاتا ہے، اسے قبول کیا جاتا ہے، آدمی یہاں دستبردار ہو جاتا ہے اور اس لمحہ سے ہم یہ جان لیتے ہیں کہ اب وہ لایعنیت کا حامل نہیں ہے۔ انسانی صورت حال کی حدود میں اس سے عظیم تر امید کون سی ہو سکتی ہے جو اس صورتحال سے گریز کرنے کی اجازت دیتی ہے؟ میں ایک مرتبہ پھر دیکھتا ہوں کہ متداول رائے کے برعکس وجودی تصور ایک لامحدود امید کا حصہ ہے جس نے قدیم عیسائیت اور اچھی خبر کے اعلان کے وقت قدیم دنیا میں حرکت پیدا کی تھی۔ لیکن اس جست میں جو تمام تر وجودی تصور کی خصوصیت کو پیش کرتی ہے، اس اصرار میں کسی سطح کے بغیر اس الوہیت کے جائزے میں، ہم وضاحت کے اس نشان سے کیونکر انکار کر سکتے ہیں جو خود دستبردار ہو جاتا ہے؟ محض یہ دعویٰ کیا جاتا ہے کہ تفاخر اپنے آپ کو بچانے کے لیے دستبردار ہو رہا ہے۔ یہ انکار بار آور ثابت ہوگا۔ لیکن اس سے تبدیلی پیدا نہیں ہوتی ہے۔ اخلاقی وضاحت کو ہر طرح کے تفاخر کی طرح بخر کہہ کر میری نگاہوں سے گرایا نہیں جاسکتا ہے کیونکہ ایک صداقت بھی اپنی تشریح کی بدولت بخر بن جاتی ہے۔ تمام حقائق اسی طرح ہوتے ہیں۔ ایسی ایک دنیا میں جہاں سب کچھ مفروض ہے اور کسی ایک کی وضاحت نہیں کی گئی ہے اس میں مابعد الصیغات یا کسی ایک قدر کا بار آور ہونا معنویت سے جہی ایک تصور ہے۔

بہر کیف ہم دیکھتے ہیں کہ کافکا کی تخلیقات تصور کی کس روایت میں اپنا مقام بناتی ہیں ”مقدمہ“ سے ”قلعہ“ کو ناگزیر پیش قدمی سے تعبیر کرنا ذہانت پر دلالت کرتا ہے۔ جوزف K اور ”زمین پیا“ جو دو قطب ہیں وہ کافکا کو اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ میں اس کے لہجے میں بات کرتا ہوا یہ کہوں گا کہ اس کی تخلیق غالباً لایعنیت کی حامل نہیں ہے لیکن یہ ہمیں اس کی شان و شوکت اور اس کی آفاقیت کے مشاہدے سے محروم نہیں کرتی ہے۔ وہ امید سے غم کے اور بے جگر دانش سے ارادی ناہینے پن کے روزمرہ راستہ کو بھرپور طریقے سے پیش کرنے سے جنم لیتی ہے۔ اس کی تخلیق اس حد تک آفاقی ہے (لیکن ایک حقیقی تخلیق آفاقی نہیں ہوتی ہے) کہ یہ انسانیت سے فرار ہوتے ہوئے آدمی کے جذباتی چہرے کی ترجمانی کرتی ہے جو اپنے تضادات سے اپنے اعتقاد اور اپنی بے ثمرنا امیدوں سے

امید کا جواز تلاش کرتا ہے اور زندگی کو موت کی ایک خوفناک کار آموزی سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ آفاقی ہے کیونکہ یہ مذہبی وجدان کی حامل ہے۔ جس طرح تمام مذاہب میں آدمی اپنے بوجھ سے آزاد ہو جاتا ہے۔ لیکن اگر میں اس سے آشنا ہوں، اگر میں اس کی تعریف کر سکتا ہوں تو میں یہ بھی جانتا ہوں کہ میں آفاقیت کی بجائے صداقت کی تلاش میں ہوں۔ ہو سکتا ہے کہ ان دونوں میں مطابقت کا کوئی امکان نہ ہو۔

ہم اس اسلوبِ نظر کو زیادہ بہتر طریقے سے سمجھ سکتے ہیں اگر میں یہ کہوں کہ حقیقی ناامیدی کا تصور اپنے متضاد اصول سے شرح پاتا ہے اور المیہ تخلیق مستقبل کی تمام امیدوں کو جلا وطن کرنے کے بعد، مسرور آدمی کی زندگی کو بیان کرتی ہے۔ جتنی ہی زندگی پُر جوش ہے اس سے محروم ہونے کا تصور اتنا ہی لایعنی ہے۔ غالباً لٹھے کی تخلیقات میں اس شاندار ہجر پن کے راز کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس ضمن میں لٹھے ہی واحد فنکار ہے جس نے لایعنیت کی جمالیات سے انتہائی نتائج متخرج کئے ہیں کیونکہ اس کا قطعی پیغام ایک ہجر اور فاتحانہ وضاحت میں اور کسی فوق الفطرت دلا سے سے شدید انکار میں مضمر ہے۔

جو کچھ اوپر بیان کیا گیا ہے وہ اس مضمون کی ترتیب میں کافکا کا تخلیق کی بنیادی اہمیت کی وضاحت کے لیے کافی ہے۔ یہاں ہم انسانی تصور کے حدود تک جا پہنچتے ہیں۔ پھر پورا الفاظ میں یہ کہا جاسکتا ہے اس تخلیق میں جو کچھ ہے وہ بنیادی حیثیت کا حامل ہے۔ بہر کیف ہر صورت میں یہ لایعنیت کے مسئلہ کو کلیت سے پیش کرتی ہے۔ اگر ان نتائج کا ہمارے ابتدائی ملاحظات سے، ہیئت کے مواد سے اور ”قلعہ“ کے حقیقی معانی کا اسکے فطری فن کے سانچے سے جس میں اسے ”K“ کے جذباتی تفاخر سے معمور تلاش کا اس کے روزمرہ کے تناظر سے تقابل کیا جائے تو پھر ہم اس کی عظمت کا ادراک کر سکتے ہیں۔ کیونکہ اگر یاد رفتہ انسانی عنصر کی علامت ہے تو پھر شاید کسی اور نے تاسف کے ان عنقریبوں کو اتنی وسعت اور ایسے قالب سے ہمکنار نہیں کیا ہے۔ لیکن یہ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ لایعنی تخلیق جس غیر معمولی حشم کی محتضی ہوتی ہے وہ یہاں دستیاب نہیں ہے۔ اگر فن کی طبع میں عمومی کو خصوصی سے اور قطرہ آب کے فانی عدم کو اس کی روشنیوں کی نمائش سے متصل کرنا ہے تو پھر لایعنی مصنف کی شان و شوکت کو زیادہ حقیقی طریقے سے اس فاصلے سے جانا جاسکتا ہے جو وہ ان دودنیوں کے درمیان قائم کرتا ہے۔ اس کا راز اس خصوصی نقطہ کی دریافت ہے جہاں یہ دونوں اپنے عظیم ترین

تناسب میں ایک دوسرے سے رو برو ہوتی ہیں۔

حقیقت تو یہ ہے کہ انسان اور انسانیت کے اس اقلیدی مقام کو سچے دل والے ہر جگہ ڈھونڈ لیتے ہیں، ڈان کہوٹے اور فاؤسٹ فن کی ممتاز تخلیقات ہیں، اس لیے کہ وہ ایک لامحدود شکوہ کی اپنے زبانی ہاتھوں سے نشاندہی کرتی ہیں۔ تاہم ہمیشہ ایک لمحہ ایسا آتا ہے جب ذہن ان حقائق کی تردید کرتا ہے جنہیں یہ ہاتھ چھو سکتے ہیں۔ ایک لمحہ آتا ہے جب تخلیق کا المیہ عنصر ختم ہو جاتا ہے، اس پر محض سنجیدگی سے غور کیا جاتا ہے۔ پھر انسان امید سے تعلق استوار کرتا ہے۔ لیکن یہ اس کی دوسری نہیں ہے۔ اس کا تعلق تو ہی سے گریز کرنا ہے۔ تاہم اس ساری کائنات کے خلاف کاؤکا کی شدید کارروائی کے نتیجے کے طور پر مجھے یہی کچھ دستیاب ہے۔ اختتام کے طور پر اس کا ناقابل یقین فیصلہ یہ مکروہ اور پریشان کن دنیا ہے جہاں ہر جگہ امید کا حوصلہ رکھتا ہے۔



(مشمولہ ”سیسٹمس کی کہانی“ از امیٹر کامیو، ترجمہ: انیس ٹانگی ہمن، پہلی کیشنز، لاہور، ۱۹۸۰ء)

جوزف K: ایک کانفاکائی کردار

Adolto Sanchez Vazwuez / یا سر جواد

اس مضمون میں ہم فرانز کانفاکائی کی مھر پورا اور پریچ دنیا میں اس کے مرکزی کرداروں میں سے ایک کردار کے توسط سے داخل ہونا چاہتے ہیں۔ آئیے اس دنیا کے باسی جوزف K کے ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے سفر کے لیے کوچ کرتے ہیں۔

لیکن آئیے پہلے اپنے ہیرو کو اس سوال کا جواب دیتے ہوئے متعارف کرائیں: جوزف K کون ہے؟ وہ پراگ (Prague) کے ایک بینک میں ملازم ہے۔ ہمیں اس کے ماضی کے متعلق کچھ معلوم ہے نہ ہی کبھی جان سکیں گے: مرکزی کردار متعارف کرانے کے لیے یہ کانفاکائی کا مخصوص انداز ہے۔ جوزف K سے جونہی ہماری شناسائی ہوتی ہے ہم محسوس کرتے ہیں کہ بطور بینک اہل کار نوکری میں اس کی زندگی کسی اچانک تبدیلی کے بغیر جیسی رہی ہے اور درحقیقت یہ اس کا اپنا ماحول ہے۔ اس کے وجود کا وہ مبہم سا روزمرہ کا تسلسل یا ایک غیر متوقع طور پر ٹوٹتا ہے۔ اس کی وجہ دیکھنے میں ایک معمولی سا بے لطف معاملہ ہے جسے چند الفاظ میں بیان کر دیا گیا، انہی الفاظ کے ساتھ K سے ہمارا پہلی مرتبہ تعارف ہوتا ہے: ”کوئی جوزف K کے متعلق ضرور جھوٹ بول رہا ہوگا جسے ایک خوشگوار صبح کو بنا جرم گرفتار کر لیا گیا۔“ وہ اپنے آپ کو بے گناہ سمجھتے ہوئے اس اکتا دینے والے اور معجزہ خیز معاملے کا جلد از جلد تصفیہ کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن اس جیسے کسی معمولی سے کیس کا تصفیہ بھی اس زمانے میں آسٹریا ہنگری سلطنت والے پراگ کی تنگ ولایت عدالتی بیوروکریسی کے ناقابل سلجھاؤ جال میں داخل ہوئے بغیر نہیں ہو سکتا تھا۔ تصفیہ منطقی اعتبار سے تو اپنے اختیار میں نظر آتا ہے لیکن ملازم اس پھیلے ہوئے اور غیر واضح عدالتی تنظیم کی چھاتی میں جتنا زیادہ نیچے اترتا ہے اتنا ہی

زیادہ مغالطہ آمیز ہوتا چلا جاتا ہے۔

ایک سال بعد کسی روز K کے گھر میں دو اجنبی وارد ہوتے ہیں، عدالت کی سناٹی ہوئی سزا کو عملی جامہ پہنانے کے لیے جسے وہ کبھی جان سکنے کے قابل نہ ہو سکا۔ ایک الگ تھلگ اور دیران جگہ پر پتھر کی کان کے نزدیک لے جا کر غیر واضح ہے یہ تسلیم کرنے کی خواہش کئے بغیر کہ قانونی کارروائی اختتام پذیر ہو رہی ہے۔ ”کیا اس کی مدد کے لیے کوئی آنے والا تھا؟ اس کے حق میں کچھ دلائل باقی تھے جنہیں غلطی سے نظر انداز کر دیا گیا ہو؟ یقیناً ایسا ہی ہوگا! منطق بے شک غیر متزلزل ہے لیکن یہ کسی ایسے آدمی کا مقابلہ نہیں کر سکتی جو جینا چاہتا ہو۔ کہاں تھا وہ جج جسے وہ آج تک نہیں دیکھ سکا؟ کہاں تھی وہ عدالت جس تک کبھی نہیں پہنچ سکا تھا؟“ لیکن اس کے بعد دونوں میں سے ایک جلاوٹ نے اس کے دل میں دوسرے چاقو اتار کر اس کی زندگی کا خاتمہ کر دیا اور اس موقع پر جوزف اپنی موت کے غیر انسانی کردار سے آگاہ ہوتا ہے، اگرچہ اسے وجہ نہیں معلوم۔ شاید اس لیے کہ وہ اپنی زندگی کے غیر انسانی کردار سے بھی کبھی آگاہ نہیں رہا۔ ”مجھتی ہوئی آنکھوں کے ساتھ K ابھی تک ان دونوں کو اپنے بالکل سامنے گال سے گال جوڑ کر اپنا انتہائی اقدام دیکھتے ہوئے دیکھ سکتا تھا۔“ کتے کی موت“ اس نے کہا۔ یوں لگا جیسے اس کا مطلب تھا کہ ذلت کی موت اسے مرنے بھی نہیں دے گی۔“ ناول کے ان اختتامی الفاظ کے ساتھ ہی ہم K کو ایک ایسی موت کا شکار ہوتے دیکھتے ہیں جو کسی ایسے وجود کے شایان شان نہیں جسے اس نے ہمیشہ معتبر سمجھا تھا۔

جس ناول میں یہ انوکھی کہانی بیان کی گئی اس کا عنوان ”دی ٹرائل“ ہے۔ دراصل یہ سارا ناول ایک ملزم کا ٹرائل بیان کرتا ہے۔ یہ ٹرائل ایک فرد جرم سے شروع ہوتا ہے جس کی تفصیلات وہ کبھی نہ جان سکا، جسے اس نے بے بنیاد قرار دیا، جس کے پیچھے ایک نظر نہ آنے والی عدالت ہے۔ عدالتی نظام کے دشوار گزار، غیر مختتم اور پراسرار رزیوں پر چڑھ جانے کے بعد بھی وہ کچھ نہ جان سکا۔ ٹرائل معروضی طور پر پیش نہیں کیا گیا لیکن یہ مرکزی کردار میں، اس کی بڑھتی ہوئی تشویشوں اور پریشانیوں میں، اس کے مقدر کے لاتعداد موڑوں اور چکروں سے منعکس ہوتا ہے۔ یہ ناول زندگی کا دورانیہ یا عرصہ بھی ہے، جو ایک معمولی سے معاملے سے شروع ہوتا ہے اور ہر لمحہ بڑھتی ہوئی پراسرار اور ڈرامائی اہمیت اختیار کر لیتا ہے اور خود کو موت کی ایک دہشت ناک جہت میں کھو کر ختم ہوتا ہے۔ ناول سیدھے ساوے انداز میں دو باتوں کے درمیان حرکت کی نشاندہی بھی کرتا ہے: ایک معمولی سی

شاید کسی مغالطے کے باعث، واضح وجہ کے بغیر K کی گرفتاری اور دوسری ملزم کی موت ہے۔ ملزم اپنی موت کو کتے کی موت کی خصوصیات سے تشبیہ دے کر اسے معمولی پن کی جہت سے نکال کر معنی خیز بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ ان دو واقعات کے درمیان K کی حراست اور ہلاکت ایک ناگزیر متغیر تعلق ہے جسے جوزف K کبھی بھی نہیں پہچان پاتا۔ اس لیے نظروں سے اوجھل اس مشین کو روکنے کے لیے اس کی جرأت مندانہ کوششیں اندر ہی اندر اس کی قبر کھود رہی ہے۔

دی ٹرائل صرف ایک جہت رکھتا ہے، مرثیہ نگاری کوئی یہ کہہ سکتا ہے کہ اس کا مرکزی کردار اتنا جوزف K نہیں جتنا کہ ٹرائل بذات خود۔ دراصل اس ناول میں ہمارا جس سے بھی سابقہ پڑتا ہے وہ صرف اس یک جہتی تعلق میں موجود ہے۔ اور جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے، جوزف K بھی ایک ایسا شخص ہے جو صرف ایک سطح پر ہی زندہ ہے۔

”ناول کا مصنف کا فکا 3 جولائی 1883 میں پیدا ہوا۔ اس نے قانون کی ڈگری حاصل کی اور کئی برس تک ایک انسٹورس کمپنی میں ملازمت کرتا رہا۔ لیکن اس کی جی تمنا لکھنے کے لیے موزوں وقت تلاش کرنا تھی۔ یوں اس نے دو پرتوں والی زندگی گزار لی، ہمیشہ اپنی ”جی“ زندگی کی لا حاصل کوشش کرتے ہوئے۔“

”میں ایک سوشل سیکیورٹی آفس میں نوکری کرتا ہوں۔ ان دونوں پیشوں میں کبھی بھی ہم آہنگی نہیں ہو سکتی، یا انہیں ایک دوسرے کے برابر کھڑا نہیں کیا جاسکتا۔ ایک میں تھوڑی سی سرت دوسرے کے لیے ایک عظیم بد قسمتی کے مترادف ہے۔ اگر کسی رات کو بہت اچھی چیز لکھتا ہوں تو اگلے روز آفس میں جھلٹا رہتا ہوں اور کوئی کام ٹھیک سے نہیں کر پاتا۔ یہ سلسلہ روز بروز زیادہ اذیت ناک ہوتا جا رہا ہے۔ دفتر میں اپنے خارجی فرائض انجام دیتا ہوں لیکن داخلی نہیں، اور ہر ادھورا داخلی فرض غیر ختم تکلیف کا سبب بن جاتا ہے۔“

وجود کا یہ انتشار، جسے کا فکا نے خود بھی تکلیف کے ساتھ سہا، جوزف K کے مجرم مقدمہ کو سمجھنے کے لیے ایک اہم کنجی بن کر ابھرتا ہے۔ جیسا کہ ہم آگے چل کر وضاحت کریں گے۔
 ”و بدوئی کی پریشان کن کیفیت میں، جسے اس نے اپنے داخلی اور خارجی فرائض سے موسوم کیا، کا فکا نے اپنی کچھ اہم ترین تخلیقات کیں: امریکہ، مینا مارفوس (کایا کلپ) اور دی ٹرائل“

مؤخر الذکر 1914ء سے 1915ء کے درمیان)۔ وہ تین مرتبہ معاشقوں کا شکار ہوا اور ہر مرتبہ اس خوف سے شادی کرنے سے انکار کر دیا کہ یہ اس کی ادبی سرگرمیوں کی ضروریات پوری کرنے کی راہ میں رکاوٹ کا باعث ہوگی۔ جب اس کی بیمار طبیعت پوری طرح واضح ہوئی تو یہ خوف اور بھی زیادہ بڑھ گیا۔ 1920ء کے بعد اس کی صحت زوال پذیر ہو گئی۔ 1923ء میں عشق ایک مرتبہ پھر اس کی زندگی میں آن دھمکا اور قبل ازیں جس بات کو اس نے اپنی تخلیقی زندگی کے لیے خطرہ قرار دیا تھا اسی کی جانب ثابت قدمی اور امید کے ساتھ بڑھنے کا فیصلہ کیا لیکن 1924ء کے موسم سرما میں تپ دق نے اس کی گرتی ہوئی صحت کو مزید ابتر کر دیا اور وہ 3 جون 1924ء میں مر گیا۔

کافکا کی تخلیقات نے ایک غیر محفوظ اور عجیب مقدر پایا۔ اس کی زندگی میں صرف چند ایک کی اشاعت ہوئی تھی لیکن ان میں سے کوئی بھی زیادہ اہم نہیں۔ 1921ء میں اس نے اپنی تحریر کردہ وصیت میں کہا تھا کہ اس کا سارا لکھا ہوا کام بلا استثنا تلف کر دیا جائے۔ اس کی خواہش کی تکمیل کرنے سے انکار کرتے ہوئے اس کے قریبی دوست میکس براؤ نے کافکا کا کام تھوڑا تھوڑا کر کے شائع کرنا شروع کر دیا، جس میں ”دی ٹرائل“ اور 1910ء سے 1923ء کے دوران لکھی گئی تحریریں شامل تھیں جو ”ڈائری“ کے عنوان سے شائع ہوئیں۔ ان اشاعتوں نے جدید ادبی حلقوں کی توجہ حاصل کر لی۔ لیکن کافکا کی شہرت خصوصاً جنگ عظیم دوم کے دوران اور اس کے بعد چھوٹے چھوٹے سٹائشی حلقوں کی حدود کو پار کرتی ہوئی بام عروج پر پہنچی۔

کافکا کی دنیا کی توضیح:

تخلیقات کی اشاعت ہونے کے فوراً بعد سے ہی کافکا نہایت مختلف توضیحات کا موضوع بنا رہا ہے۔ ”اس کے باپ کے نام خط“ کی اشاعت نے تحلیلی نفسیات (Psycho Analysis) کو توضیح کو تحریک دی۔ چیکوسلواکیہ سے تعلق رکھنے والے اس زبردست لکھاری کی ساری تحریروں کو اس ایک خط کی روشنی میں جانچا گیا، جو 1919ء میں لکھا گیا تھا۔ اور اسے تحلیلی نفسیات کا ایک نادر غیر مترقبہ قرار دیا گیا۔ یہ غیر واضح، معناتی اور الجھاؤ والا لکھاری اس وقت صاف اور شفاف ہو گیا جب اسے اس کے سماجی اور تاریخی حوالے سے باہر نکال کر اس کی پیچیدگی کو کم یا تنگ کر دیا گیا۔ باپ کے ساتھ کافکا کے تعلق کے ابہام کو ہر چیز کی توضیح کرنے کے لیے استعمال کیا گیا۔ یقیناً یہ ابہام موجود ہے اور کافکا

خود ہی اسے منظر عام پر لایا تھا۔ لیکن یہ کافکا کی دنیا کی کنجی ہوئے سے بہت پرے ہے۔ ابہام بذاتہ خود اوڈیس کمپلیکس کے Schematic (انتزاعی) اطلاق سے ماورا توضیح کا محتقاضی تھا۔ یہ محض حسن اتفاق ہی نہیں کہ کافکا نے خود ہی، شاید ایسی کسی فاضل تسہیل کے خوف سے تحلیلی نفسیات کی حدود کی جانب توجہ دلائی۔

کافکا کے کام میں مذہبی خط و خال ڈھونڈنے کی کوشش کی مثال سب سے بڑھ کر میکس براڈ کی لکھی ہوئی سوانح عمری میں ملتی ہے۔ اس توضیح کے مطابق کافکا کسی مطلق دنیا میں یقین نہیں رکھتا تھا۔ مطلق وجود ہے، لیکن انسان اور خدا کے درمیان ایک ابدی غلط فہمی بھی موجود ہے۔ میکس براڈ اپنے اس دعوے کی حمایت میں کچھ مثالیں پیش کرتا ہے اور جو چند ایک اس نے پیش کیں انہیں کافکا کی جانب سے ہی ایک مذہبی رویہ اخذ کرنے کی خاطر موڑا توڑا گیا ہے۔

وجودی کافکا کے بارے میں اپنے تجربے میں زیادہ کامیاب ہیں کیونکہ وہ اس کے کام میں ان بنیادی خصوصیات کی طرف اشارہ کرنے میں ناکام نہیں ہوتے جن کی بازگشت کافکا کی موت کے بعد وجودیت میں سنائی دی۔ خود کو اس دنیا میں اتفاقاً ”پھینکا گیا“ محسوس کرنے والے فرد کا موضوع: ریڈیکل فردیت کا موضوع جہائی، ناکافی پن اور انسانی حالت کی ازلی لاچاری، نتیجتاً ناگزیر مایوسی اور غصہ۔ لیکن جس موضوع کا زیادہ شدت کے ساتھ چرچا ہے وہ وجود کی لامعنیت یا بے حسی (Senselessness) ہے جو وجودیت کے لیے ایک مرکزی اہمیت کا موضوع ہے۔ کافکا نے ادب کے میدان میں اس رشتے کا پتہ دیا جسے ہینڈگر (Heidegger) سارتر اور الہیر کامیونے بعد میں فلسفے کی سطح پر موضوع بنایا۔

• رکیبوں کے بارے میں کیا کہا جائے؟ جس چیز کو دوسروں نے معناتی خیال کیا مارکسی اسے K کو ایک مخصوص سماجی و تاریخی حوالے میں رکھتے ہوئے اور اس کے کام اور دنیا کے بارے میں اس کے فکریہ نظر کا ایک تعلق قائم کر کے اس کی توضیح کر سکتے ہیں۔ اگرچہ کافکا کی دنیا میں موجود ہر چیز کی اس سے وضاحت نہیں ہو جاتی لیکن یہ وہ افق وا کرتی ہے جس سے ہمارے لیے کوئی توضیح پیش کرنا ممکن ہوتا ہے۔ تاہم کچھ مارکسیوں نے کافکا میں صرف ایک رو بہ انحطاط بورژوا دنیا کا تاثر دیکھا اور اس دنیا کی مذمت میں کافکا کی بھی مذمت کر ڈالی۔ وہ کافکا کے کام کو بورژوازی کے سرمنڈھ دینے کے فریب کا شکار ہو گئے کہ جیسے کافکا بورژوا دنیا کے تنک بنیادی ڈھانچے سے تعلق رکھتا ہو۔ کافکا

یقیناً بورژوا دنیا کی تحلیل ایک شاندار اور بے نظیر انداز میں بیان کرتا ہے لیکن اس کا بیان کچھ ایسا ہے کہ اس کے کردار ہمیں یہ کہتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ غور سے دیکھو انسانوں نے اپنے آپ کو کیا بنالیا ہے، وہ ایک دوسرے کو کس طرح ذلیل اور غیر انسانی بناتے ہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ کافکا اس ذلت اور غیر انسانی پن کو ایک بے زبان، تجریدی (Abstract) پہلو کے ساتھ جوڑنے کی طرف رغبت رکھتا ہے، جیسا کہ ہم آگے دیکھیں گے۔ تاہم، بورژوا دنیا کے کافکا کی بیان کی پوری تنقیدی قوت ظاہر کرنے کی خاطر، جو اس دہشت ناک اور سراب کی دنیا کو سہارا دیے ہوئے ہے، یہی کافی ہوگا: ایک تنقیدی بیان، جو جوزف K جیسے لوگوں کو پیدا کرنے والے معاشرے کے استرداد کی جانب لے جاتا ہے۔

لیکن آئیے اپنے پہلے سوال کی جانب رجوع کرتے ہیں: جوزف K کون ہے؟

جوزف K: حقیقی انسان کی تجرید:

دی ٹرائل میں قاری کو چونکا دینے والی پہلی چیز مرکزی کردار کا نام ہے۔ ہمیں اس کے نام کے آخری حصے کا پہلا لفظ ہی کیوں دیا گیا؟ جو قاری کافکا کے کرداروں سے شناسائی نہیں رکھتا اسے ہم یہ بتا سکتے ہیں کہ یہ تکنیک محض ”دی ٹرائل“ تک ہی محدود نہیں اور یہ کہ کافکا کے ایک اور ناول ”قلعہ“ میں تو ہیرو کا پورا نام مزید کم ہو کر صرف K ہی رہ گیا ہے۔ لیکن یہ جواب دوسرے سوال پیدا کرتا ہے۔ ناول پڑھنے پر آپ کو پتہ چلے گا کہ تقریباً سب دوسرے کردار عام انداز میں پیش کئے گئے ہیں، مسز گروباخ، مکان کی مالکن مس بیورسز، ساتھی کرایہ دار، K کی گرفتاری کے لیے آنے والے افسر، K کا چچا، وکیل جس کے پاس وہ مدد کے لیے گیا وغیرہ۔ حتیٰ کہ مختصر سے وقف کے لیے ظاہر ہونے والے کردار بھی نام رکھتے ہیں۔ صرف اس کو ختم کرنے کے لیے آنے والے دو آدمیوں کو ہی طغزاً ”جنٹلمین“ کہا گیا ہے، کہ جیسے طزم اور الزام، عدالت اور سزا پر عمل درآمد کرانے والوں کے درمیان مکمل لائق کو اجاگر کرنا مقصود ہو۔

کتاب کے ہر صفحے پر کافکا ہمیں یہ یاد دہانی کروانا چاہتا ہے کہ K کا مقدر کسی مراعات یافتہ شخص کا مقدر نہیں ہے، یہ ہر شخص کا مقدر ہے۔ دوسری جانب دراصل وہ گوشت اور خون سے بنا ہوا انسان نہیں، جیسا کہ Unamuno نے کہا، بلکہ حقیقی انسان کی ایک تجرید ہے، K کا ٹھوس اور اہم

ترین حصہ سماجی تعلقات کی اس ترتیب سے کہیں باہر ہے جن کے ذریعے اسے پیش کیا گیا۔ پہلے وہ ایک بنک اہل کار کے طور پر نظر آتا ہے۔ کاڈکا اس کے وجود کی سابق سطحوں ظاہر نہیں کرتا۔ اور پھر ایک ملزم کے روپ میں، جسے بعد ازاں ایک عدالتی ”کیس“ میں بدل دیا گیا۔ کاڈکا اپنا مرکزی کردار خصوصاً اس سطح پر پیش کرتا ہے۔ اسے پورا نام لے کر بلانے سے گریز کرتے ہوئے وہ انسانی وجود کے مجرد پہلو پر توجہ دیتا ہے، جب وہ خود کو کھودیتا ہے، جب حقیقی انسان متروک ہو جاتا ہے، یا اس کی زندگی کا شعور اور حقیقی عنصر لوٹ لیا جاتا ہے اور وہ صرف ایک صفر یا چھوٹے سے نشان کے ذریعے قابل بیان تجرید بن کر رہ جاتا ہے۔

مرکزی کردار کی مجرد نوعیت، اس کو بیان کرنے میں کاڈکا کی خصوصی توجہ میں کمی کا نتیجہ ہے۔ ہم اس کے بچپن یا جوانی کے بارے میں کیا جانتے ہیں؟ کچھ بھی نہیں۔ ہم صراحتاً کاڈکا کی حقیقت جاننے ہیں۔ یہ حال دو سطحوں پر محدود ہے، اس کی نوکری اور عدالتی کارروائی۔

اس طرح کے ایک جہتی وجود میں حقیقی آدمی کی خوبیاں نثار ہیں۔ K کی زندگی ایک ہمہ گیریت (Universality) کی غماز ہے جو حقیقی ہمہ گیریت کا خاکہ ہے، اسی میں انسان ایک دوسرے کو ان کے کھوکھلے یا غیر شخصی پن سے پہچانتے ہیں۔ ہیگل نے اس ہمہ گیریت کو عمومی یا مجرد کہا۔ لیکن ہمارے سامنے کاڈکا کا پیش کردہ مجرد، حقیقت سے بے تعلق وجود کے معنوں میں کوئی ایجاد نہیں ہے۔ ایسے انسان وجود رکھتے ہیں اور یہ کاڈکا نے اپنے کردار حقیقت میں سے ہی اخذ کئے۔ اگرچہ کچھ کا خیال ہے کہ کاڈکا کا اصلی میدان غیر حقیقی پن، اجنبیت اور ناقص ہے لیکن حقیقت کے ساتھ اس کی اس وفاداری کے پیش نظر ہم اسے حقیقت پسند کہنے سے نہیں ہٹکتے۔ واقعی حقیقت میں ایسے انسان موجود ہیں جن کی زندگیاں اتنی کھوکھلی اور غیر شخصی ہیں کہ وہ بھی جوزف K جیسی ہی مجرد ہمہ گیریت یا عامیاندہ پن کی سطح پر برتاؤ کرتے ہیں۔

جوزف K کی بیوروکریٹک دنیا:

اس سطح پر زندگی گزارنے والے (نتیجتاً حقیقی وجود کے ضیاء یا تغیر کے ساتھ) وہ انسان ہیں جو بیوروکریسی کی دنیا میں مدفون رہتے ہیں، ایک ایسی دنیا میں مجرد سطحوں تمام شخصی اور حقیقی جذبوں کا گلا گھونٹ دیتی ہیں۔ تمام حقیقی انسانی رشتوں سے عاری ایک غیر شخصی دنیا میں جوزف K خود کو ”گھر میں

”محسوس کرتا ہے، کیونکہ وہ یہ جاننے کا اہل نہیں کہ یہ دنیا اس کی اور تمام بنی نوع انسان کی کس حد تک مخالف ہو چکی تھی۔ لیکن اس وضع کردہ اور بناوٹی دنیا میں ایک دراڑ نمودار ہوتی ہے، جو شروع میں غیر اہم لگتی ہے لیکن گہری سے گہری چلی جاتی ہے۔ جوزف K خود کو خوفزدہ محسوس کرنے لگتا ہے، وہ تحفظ تو ختم لگتا ہے جو وہ اپنی اس بیوروکریٹک دنیا کے اندر پالنے میں کامیاب ہو گیا تھا، اب یہ اسے سہارا نہیں دیتا۔ حقیقت پر کسی گرفت کے بغیر اسے ہوا میں معلق چھوڑ دیتا ہے اور K کا خاتمہ بیوروکریسی کے عداقتی تم کے ہاتھوں ہوتا ہے۔ جوزف K آغاز میں انسانی کردار نہیں بلکہ انسانی کرداروں کی تجرید ہے، وہ خود کو عدالتی جال میں پھنسا ہوا پاتا ہے اور وہاں سے کوئی راہ نجات نہیں ملتی۔

اوپر ہم حقیقت کے ساتھ کافکا کی دیانتداری کے بابت بات کر رہے تھے۔ درحقیقت اس نے مخصوص انسانی تعلقات سادگی کے (بعد حیثیت مجموعی سرمایہ دارانہ معاشرے کی خصوصیت) ساتھ اس مخصوص صورت میں بیان کئے گئے ہیں کہ یہ اس کے عہد کی رجعت پسند آئسٹرونگٹن سلطنت میں بنے۔ یہ تعلقات ہر سرمایہ دارانہ سماج میں کسی نہ کسی صورت میں ملتے ہیں، بلکہ یہ تو سوشلسٹ ریاستوں میں بھی ظہور پذیر ہو سکتے ہیں جہاں مرکزیت اور جمہوریت کا غلط نظریہ حکام اور عوام کے مابین تعلق کو کمزور کر دیتا ہے۔

ہیگل کے سیاسی فلسفے پر اپنی تنقید میں کارل مارکس نے بیوروکریٹزم کے گلا دیئے والے کردار کی نشاندہی کی اور اس اہم کردار کی بھی جو ہیگل نے ریاست کے بلند تر مقاصد کی تجسیم کے طور پر بیوروکریسی سے منسوب کیا۔ اپنی *Contribution to the critique of Hegel's Philosophy of Rights* میں مارکس نے اس معاملے کی طرف اشارہ کیا جو ہمہ گیریت کے دفاع کی کوشش کرتا ہے۔ مارکس کے مطابق بیوروکریسی ریاست کے اندر ایک مخصوص مفاد بن جاتی ہے۔ ہیگل نے ریاستی مفادات کو بیوروکریسی کے مفادات سے ہی جوڑا، ایسا کرتے ہوئے اس نے وضعی اور اصلی، مجرد اور ٹھوس، حقیقی اور غیر حقیقی کے مابین تعلق کو الٹا کر دیا۔ مارکس نے اعلان کیا، ”حقیقی وجود کے ساتھ اس کے بیوروکریٹک وجود کے مطابق ہی سلوک ہوتا ہے، یہ غیر حقیقی وجود ہے۔ غیر حقیقی پن اور مجرد وجود کے لحاظ سے ٹھوس انسانی وجود کی یہی ٹریٹمنٹ کافکا میں پائی جاتی ہے۔ اس لیے دی ٹرائل میں حقیقی انسان عدالتی ”کیس“ میں تبدیل ہو کر رہ گیا، اس کے ساتھ مجرد وجود کے مطابق ہی سلوک کیا گیا، اس سے وہ تمام انسانی صفات واپس لے لی جاتی ہیں (جو مزید کسی فائدے کی نہیں) کیونکہ وہ صرف ایک

عدالتی ”کیس“ ہے۔

مارکس نے بیوروکریسی کی ایک اور خصوصیت کی نشاندہی کی جس کی کافکا کے ناول میں واضح تصویر کشی ہے۔ اس کی مخفییت، اس کی پراسرار فضا۔ جوزف K کبھی بھی یہ معلوم نہیں کر پاتا کہ اس پر کیا الزام عائد کیا گیا ہے، نہ ہی کسی اور شے کو۔ بینک کے جن ملازمین کے ساتھ اس کا واسطہ پڑتا ہے ان کے پاس K کو دینے کے لیے کوئی معلومات نہیں ہوتیں۔ ”ہم خاکسار تو خود ماتحت ہیں، جو قانونی کاغذات کے ذریعے اپنی راہ مشکل ہی ڈھونڈ پاتے ہیں۔“ انہوں نے اسے بتایا۔ طرم سوال کرتا ہے لیکن وہ ایک ناقابلِ عبور دیوار کے ساتھ سرنگار ہا ہوتا ہے۔ ”یہ تحقیقات شروع کرنے کا مجاز کون ہے؟ کیا آپ قانون کے افسر ہیں؟“ لیکن افسر اپنے حلقہ کار میں کسی بھی مداخلت کی مداخلت کرتے ہیں اور اس طرح کے جواب ہی دیتے ہیں، تم واقعی زیرِ حراست ہو اس سے زیادہ مجھے کچھ معلوم نہیں۔

مخفییت بیوروکریسی کے بارے میں جو کافکا کہتا ہے اس کی نشاندہی کارل مارکس نے ایک استبدادی ریاست کی بیوروکریٹک خصوصیت کے طور پر کی تھی۔ اس نے کہا، ”بیوروکریسی خود میں ریاست کے جوہر کی ملکیت رکھتی ہے۔“ چونکہ جہاں نئی ملکیت ہے وہاں کھیتوں کے گرد دیواریں ایستادہ کرنے کا رجحان بھی ہے، بیوروکریسی خود کو اپنے حلقہ کی چار دیواریں میں بند کر لیتی ہے اور ہر اس شے کو اس سے باہر رکھنے کی کوشش کرتی ہے جو اس کے خیال میں ناجائز مداخلت کا سبب بنتی ہو۔ یہ اپنے آپ کو نیچے یا باہر کی جانب نہیں کھولتی، لیکن ان کے لیے مددگار ہے جو بیوروکریٹک سلسلہ مراتب میں اعلیٰ درجے پر ہیں۔ مخفییت بیوروکریٹ کے مقدس قرب و جوار میں کسی بھی نقب کے خلاف اس کا دفاع کرتی ہے۔ بے کم و کاست یہی بات مارکس نے کہی تھی، ”بیوروکریسی کی عمومی (general) نزوح مخفییت اور پراسراریت کی ہے۔“

کافکا جوزف K کو اس پراسراریت پر سے پردہ اٹھانے کے لیے ایک غیر مختتم اور بے ثمر جدوجہد کے رنگ میں پیش کرتا ہے، لیکن عدالتی بیوروکریسی کے گروہی ہوئی دیوار میں نقب زنی کرنے میں K کو کبھی کامیابی نہیں ہوتی۔ ہر شے اس دیوار کو مضبوط تر کرنے کے لیے خفیہ گٹھ جوڑ میں ہے، اہل کاروں کی خاموشی، راز دارانہ کارروائیاں، قانونی کتابوں کی ناقابلِ فہم زبان، پروٹوکول کی باریکیاں وغیرہ، پراسراریت عزم اور الزام عائد کرنے والے کے سچ ایک بے پایاں غلج بناتی ہیں، قانون اور ٹھوس حقیقتوں کے درمیان اور یہ پراسراریت تمام تعلقات بناتی ہے۔

لا یعنیت کی دنیا:

انسانی رشتے اپنا شفاف پن کھونے کے بعد غیر منطقی، غیر حقیقی اور لا یعنی بن جاتے ہیں۔ یہ بات واضح ہے کہ المیر کا مینو نے کاڈکا کے کام میں اپنے فلسفہ لا یعنیت کی توثیق دیکھی۔ اسے محسوس ہوا کہ کاڈکا نے ہمارے وجود کے لا یعنی پہلو والے اس کے تصور کی تصدیق کی، کیا ان لوگوں کے ہاتھوں اذیت اٹھانے اور طرز مقرر دیے جانے میں کوئی منطقی تفسیر جنہیں کسی نے کبھی نہیں دیکھا، ان وجوہات کی بنا پر جو کبھی بھی واضح نہیں کی گئیں؟ اور کیا اس جدوجہد کی کوئی ٹک ہے جو محض ناکامی کی جانب لے جاتی ہے؟

اس طرح ہم انسان کا غیر حقیقی، مجرد اور پیور کریٹک وجود دکھانے پر K کو ہدف تنقید نہیں بنا سکتے، لیکن صرف ایک مجرد اور بے زماں انداز میں پیش کرنے پر۔ نہ ہی ہم انسانی وجود کی لا یعنیت اور غیر منطقی پن افشاء کرنے پر اسے تنقید کا نشانہ بنا سکتے ہیں۔ انسانی رشتوں کی غیر منطقی اور لا یعنی نوعیت کو کاڈکا نے ایجاد نہیں کیا تھا۔ ان کا غیر منطقی پن تو حقیقی زندگی میں موجود ہے۔ کاڈکا ہمیں پیور کریٹک کی پراسراریت اور غیر واضح کردہ جرم کے لیے نامعلوم ججوں کی جانب سے K کو دی جانے والی سزا میں لا یعنیت کی تصویر کشی کر کے وہ غیر منطقی پن دیکھنے میں مدد دیتا ہے، اس کے ساتھ ساتھ بے فائدہ ہونے کی وجہ سے ان ہونی یا اس کے وجود کو نرنے میں لیتی جاتی سنگدل دیواروں میں نقب لگانے کے لیے K کی لا یعنی جہد کی نوعیت بھی۔ یہ سب لا یعنی ہے، جس طرح سرمایہ دارانہ معاشرے کے بہت سے دیگر عناصر ہیں، یہ حقیقت کہ مزدور (امیروں کا خالق) بے مایا ہے اور وہ جو امیروں کی تخلیق نہیں کرتے، سرمایہ دار، امیر تر ہوتے چلے جاتے ہیں، یہ حقیقت کہ اشیاء اس قدر طاقت حاصل کر لیتی ہیں کہ بالآخر انسان پر حاوی ہو جاتی ہیں اور اسی طرح آگے سلسلہ چلتا ہے۔

تاریخ کے دیگر ادوار میں مخصوص مظاہر غیر منطقی نظر آئے، جو آج ہمارے لیے بالکل واضح ہیں اور یہ مذہب یا جادو کے اختیار میں دے دیا گیا کہ وہ اسے ایک ایسی صورت عطا کریں جس کی شناخت کرنے میں استدلال کی روشنی ناکام ہوگئی۔ تاہم لا یعنیت یا غیر منطقی پن محض اپنے آپ میں ہی وجود نہیں رکھتا، بلکہ صرف اس ایک تعلق کے حوالے سے جسے ایک سیاق و سباق یا مجموعیت میں شمار نہیں کیا جاسکتا جو اس کی وضاحت کر سکے۔ جب یہ کہا گیا کہ ”کاڈکا کی دنیا لا یعنیت کی دنیا ہے تو لا یعنی اور حقیقی (یا منطقی) کے درمیان کیا تعلق قائم ہوتا ہے؟ کاڈکا کے بیان کردہ واقعات مختلف سوال اٹھاتے

ہیں، کاؤکا نے اس انداز میں ہی کیوں عمل کیا؟ اس نادیدہ عوامل کا سبب کیا تھا؟ ہر چیز حقیقی ہے یا لگتی ہے، تاہم یہ ہمیں کچھ مفہوم نہیں دیتی۔ ظاہریت کی سطح پر جو کچھ وقوع پذیر ہوتا ہے اگر ہم اسے سمجھنے کی کوشش کریں تو ناکام ہو جائیں گے اور اسی میں لالچیت ہے۔ جب کوئی حقیقی زندگی میں پیش آنے والے واقعات کی وضاحت کرنے کے قابل نہ ہو تو اسے ان کی لالچیت کو مطلق بنانا چاہیے یا پھر اس کے مفہوم ایک ابدی، ماورائی سطح پر تلاش کرنے پڑیں گے۔ میکس براؤ نے یہی کوشش کی تھی۔ لہذا K کے رویہ کی کئی ٹھوس اور حقیقی دنیا سے باہر کی طرف تلاش کرنی چاہیے، انسانی لالچیت میں مطلب پیدا کرنے کے لیے مافوق البشر اصولوں سے رجوع کرتے ہوئے، کاؤکا کی اس توضیح کے مطابق لالچیت اور استدلال دونوں موجود ہیں لیکن مختلف دنیاؤں میں، اقل الذکر انسانی دنیا میں جبکہ مؤخر الذکر ایک الوہی اور ماورائی دنیا ہیں۔

انسانی بیگانگی اور لالچیت:

ایک سال سے زائد کا عرصہ ہوا جب کارل مارکس نے نشاندہی کی تھی کہ جب انسانی رشتے چیزوں کے مابین رشتوں کی صورت اختیار کرتے ہیں تو وہ پراسرار غیر منطقی اور لالچیت صورت حاصل کر لیتے ہیں۔ اقتصادی و فلسفیانہ مسودہ 1844ء کے آغاز میں مارکس نے دکھایا کہ ان رشتوں کا ذریعہ (Source) تلاش کرنے کے لیے خود آدمی کے اندر، مخصوص سماجی نظاموں میں دیکھنا پڑے گا۔ تب سے ہم یہ جانتے ہیں کہ انسانی لالچیت انسان کی بیگانگی میں مضمر ہے، جو اس وقت ظاہر ہوتی ہے جب انسان کا انتہائی جوہر، یعنی کام، اس کا اظہار کرنے کی بجائے اسے غیر انسانی بنا دیتا ہے۔ یہ حقیقی معاشی بیگانگی اپنے آپ کو سیاسی یا سماجی تعلقات میں آشکار کرتی ہے، مثلاً ٹھوس انسان کی بحیثیت فرد اور بحیثیت شہری تقسیم۔ انسان دوسری زندگی گزارتا ہے، پبلک اور نجی۔ فرد اور شہری میں نااطہ خارجی نوعیت کا ہے۔ فرد معاشرے میں اپنی شناخت نہیں کرتا۔ جب وہ اجتماعی طور پر عمل کرتا ہے، ایک ریاستی رکن کی حیثیت سے، تو وہ اپنے حقیقی وجود میں سے ایک تجربہ بناتا ہے۔ اس طرح نجی فردیت اور ہمہ گیریت ایک ناقابل مفاهمت تضاد میں نظر آتی ہیں، اور اس کا حل ایک دوسرے کے لیے ان کی قربانی میں ہی ہے۔ مثلاً K نے اپنی فردیت کو اپنے بیوروکریٹک کردار کی جھوٹی یا بناوٹی ہمہ گیریت پر قربان کر دیا۔ اس کی زندگی ایک لالچیت اور غیر منطقی کردار اپناتی ہے لیکن اس کی حالت کی جڑیں ایک

اجنبی دنیا میں ملتی ہیں۔

اگرچہ لایعنیت اور منطق دو مختلف دنیاؤں — بشری اور مافوق البشری میں نہیں، بلکہ ایک ہی انسانی دنیا میں موجود ہیں، تاہم وہ علیحدہ علیحدہ سطحوں پر وجود رکھتی ہیں۔ انسانی لایعنیت صرف مظاہراتی پہلو ہے، ایک زیادہ عمیق حقیقت کا منظم اظہار، لایعنیت اور غیر منطقی پن ایک ہی پراسرار استدلال کے بہروپ ہیں، جنہیں انسان کے خلاف کر دیا گیا، ایک عقلیت (Rationality) جو حقیقت مخصوص ٹھوس سماجی و اقتصادی انسانی رشتوں کی سطح پر موجود ہے۔

جوزف K کے وجود کی بیگانگی:

K کی طرف واپس لوٹتے ہوئے ہم دیکھتے ہیں کہ خاصیت کے اعتبار سے وہ ایک بیگانگی زندگی گزار رہا ہے۔ ہم نے کہا ہے کہ بیگانگی عام حقیقی انسانی وجودوں میں زندگی کی نجی اور عوامی، انفرادی اور ہمہ گیر میدانوں میں آشکار ہوتی ہے۔ اس طرح حقیقی انسان صحیح معنوں میں میدان جنگ بن جاتا ہے، خصوصاً جب تک وہ حقیقی ذات کو ایک مجرد ہمہ گیریت میں مدغم کر دینے سے انکار کرتا رہتا ہے، یعنی کہ جب تک وہ خصوصاً اپنی انسانی خاصیتوں کو ایک خالی یا بناوٹی ہمہ گیریت (جس کے ساتھ اس کی شناخت نہیں ہوتی) پر قربان کر دینے سے انکار کرتا رہتا ہے۔ یہ سلسلہ بیگانگی اپنے عروج پر پہنچتا ہے، جب افتراق (Schism) کی تمام آگاہی کھو چکتی ہے یعنی اصلی بنانے کا عمل اس قدر آگے بڑھ جاتا ہے کہ تمام نجی فردیت محو ہو جاتی ہے۔ تب انسان کا وجود اس کے حقیقی وجود کی تجرید نہیں رہتا، اس طرح یہ غیر شخصی اور غیر حقیقی بن جاتا ہے۔

جوزف K انسانی بیگانگی کی اس انتہا کی تجسیم ہے۔ K اجنبیت کی اس انتہا پر پہنچتا ہے کہ وہ اپنی زندگی کو پاش پاش یا پھٹا ہوا مزید محسوس نہیں کرتا۔ وہ اپنی نجی اور عوامی زندگی کے مابین تضاد و افتراق پر توجہ ہی نہیں دیتا، کیونکہ اب وہ نجی زندگی سے بھی محروم ہے۔ اس کا تمام توجہ بطور بنک اہل کار اس کے کردار پر مشتمل ہے۔ اس ایک جہت سے پرے کوئی بھی شے موجود نہیں، اسے کسی بھی شے میں دلچسپی نہیں۔ اس کی بیگانگی اس قدر اتمہا ہے کہ وہ خود کو صرف اپنی مجرد خالی اور بیوروکریٹک حیثیت میں ہی مضبوط یا ”ہوشیار“ محسوس کرتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر وہ اپنی اجنبیت کے حوالے سے ہی شناخت ہوتا ہے، ایک ایسے انسان کی طرح جسے اپنے آپ کو ہمیشہ کے لیے ایک مقعر (Concave)

آئینے میں دیکھنے کی سزا ہو۔ وہ صرف اپنا بگڑا ہوا عکس دیکھ کر ہی خود کو پہچانتا ہے۔ مزید یہ کہ وہ صرف اپنی اجنبیت یافتہ ذات میں ہی محفوظ محسوس کرتا ہے۔ جوزف K کے لیے بینک ہی واحد ٹھوس بنیاد ہے۔ جب وہ ٹرائل کی پیش کردہ غیر متوقع صورت حال سے دو بدو ہوتا ہے تو خود کو نحیف، غیر محفوظ اور غیر مستحکم محسوس کرتا ہے۔ اس کی روزمرہ دنیا کا افتراق اس کے قدموں تلے موجود زمین کو کھوکھلا کرتا ہے۔ اس کی روزمرہ دنیا کا افتراق اس کے قدموں تلے موجود زمین کو کھوکھلا کرتا ہے۔ جوزف K حتیٰ صورت حال سے نمٹنے کے لیے خود کو اس فیصلہ کن انداز اور خود یقینی کے ساتھ تیار نہیں پاتا جس کے ساتھ وہ ان تمام معاملات کے ساتھ نمٹتا ہے جو اس کے بیگانگی یافتہ وجود کے دائرہ کار میں پڑتے ہیں۔

”لیکن میں بالکل تیار نہیں تھا۔ مثلاً میں بینک میں ہر وقت تیار رہتا ہوں، وہاں پر میرے ساتھ ایسا کچھ ہونا ممکن نہیں۔ میرا اپنا خدمت گار ہے، سامنے ٹیلی فون پڑے ہوتے ہیں، لوگ مجھے ملنے کے لیے اندر آتے رہتے ہیں۔ کلائنٹ اور کلرک۔ لیکن کام میں مصروف ہونے کے باوجود میرا دماغ باخبر رہتا ہے۔ اگر ایسی کوئی صورت حال بینک میں پیش آتی تو یہ میرے لیے خوشی کی بات ہوتی۔“

بینک اہل کار، جوزف K بینک میں اپنے بل بوتے پر موجود ہے، لہذا وہاں پر خود کو محفوظ محسوس کرتا ہے، وہ اپنے ”جذبے کی موجودگی“ سے کبھی عاری نہیں ہوتا۔ کیونکہ بالکل درست طور پر اس نے اپنے وجود کو ایک مجرد جہت تک ہی محدود کر دیا ہے، وہ خود یقینی اور عزم کے ساتھ اس کے اندر اندر حرکت کر سکتا ہے جبکہ ساری زندگی اور ساری فردیت اس سے باہر ہے۔ اس کی وجودیت صرف تب ہی مشتبہ ہوتی ہے جب ایک انوکھا واقعہ اسے سمجھوڑ کر رکھ دیتا ہے اور جو نہ صرف اس کی مجرد بیوروکریٹک ذات بلکہ اس کی حقیقی فردیت پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ جوزف K اس واقعے کو ایک مجرد ہمہ گیر وجود میں جمع نہیں کر سکتا اور لہذا ایک دہشت ناک سچائی سے اس کی جان پہچان ہوتی ہے، ”میں بالکل تیار نہیں تھا“ عملاً K کی یک رنگی اور یک جہتی زندگی ایک غیر متوقع واقعے کی گرفت میں آگئی، اس کی فرد جرم۔ اس لمحے سے اسے اپنی توجہ دفاع کے لیے کوششوں اور ملازمت میں تقسیم کرنا پڑی۔ اس کی زندگی میں اب صرف بینک اہل کار کے طور پر ہی اس کا کردار چھایا ہوا نہیں رہ گیا، اس سے باہر بھی کچھ ہونا شروع ہو گیا ہے، جو کسی خالی سے وجود میں ایک سوراخ پر قبضہ کر لینے والے معمولی

سے واقعہ سے شروع ہوا لیکن اس کی موت پر اختتام پذیر ہوا۔ مزید برآں، جس میدان میں اس نے خود کو محفوظ خیال کیا وہ کسی شے کے لیے ارادے میں رکاوٹ بن جاتی ہے، جسے اس نے ایک فرد کے طور پر حل کرنا ہے، اپنی بنک کی زندگی سے باہر۔

ہو سکتا ہے کہ آپ یہ توقع کر رہے ہوں کہ جوزف K نوکری کے لیے اپنے وقت میں کمی اور ذاتی مسئلہ کو حل کرنے کے لیے وقت دینے میں اضافہ کرنے کی حد تک اپنے وجود کے افتراق سے آگاہ ہو گیا اور اس نے اپنی نجی زندگی کی تقدیس میں پناہ لی۔ لیکن کا فکا محض سطح کی تبدیلی میں کوئی حل دیکھنے سے کہیں زیادہ سمجھ رکھتا ہے، یہ فرد کو مجموعے (general) یا مجموعے کو فرد پر قربان کر دینے کا معاملہ نہیں ہے۔ جوزف K نے، فرد کو متاثر کرنے والے مسئلے سے وہ چاری میں، اس حد کو واضح کرنے کے سوا کچھ نہیں کیا جس تک وہ اپنی بیگانگی میں محصور ہے۔ K کے لیے اس کی پیور وکریک ذات کا ممکن مجرد عمومی حلقہ ہی اس کا حقیقی وجود بنا رہتا ہے اور عدالتی کاروائیاں اسے اس وجود کی ابتری کا باعث نظر آتی ہیں، اگرچہ بڑھتی ہوئی خوفناکی کے ساتھ اپنا دفاع کرنے کی ضرورت مجرد دنیا سے اپنی جڑیں اکھاڑ لینے کے لیے۔ اسے متنفر کر دیتی ہے۔ بنک سے دور گزارا ہوا ہر پل اس کے لیے ایک آزمائش (Trial) تھا، یہ درست ہے کہ پہلے کی طرح وہ اپنے دفتری اوقات کا بہترین استعمال نہیں کر سکتا تھا جیسا کہ وہ پہلے کبھی کیا کرتا تھا۔ اس نے اصل کام کرنے کے لیے ظاہر کی تیاریوں میں ہی بہت سا وقت ضائع کر دیا۔ لیکن جب وہ اپنے دفتری میز پر نہ ہوتا تو اسے اور بھی زیادہ پریشانی ہوتی تھی۔

مارکس نے بتایا ہے کہ محنت سے بیگانگی کی صورتوں میں سے ایک خود کام کے عمل میں ہی جلوہ گر ہوتی ہے، بیگانگی یا نہ محنت کے حالات کے تحت مزدور کے اپنے ساتھ رشتے ہیں۔ تب کام کسی خارجی شے کے طور پر ظاہر ہوتا ہے جو اس کی اپنی نفی کرتا ہے، جو اس کے جوہر کے کسی حصے کی تشکیل نہیں کرتا۔ لہذا مزدور زبان بندی محسوس کرتا ہے کیونکہ وہ کام میں اپنی جسمانی اور ذہنی صلاحیتوں کو ہروئے کار نہیں لاتا۔ جوزف K ایک ایسی بیگانگی کی زندگی گزارتا ہے کہ وہ خود اپنے ساتھ ہی سچا انسانی تعلق نہیں رکھ سکتا، اور اس لحاظ سے معروضی (objectively) طور پر بنک میں بھی اس کی سرگرمیاں اتنی ہی خارجی نوعیت کی ہو جاتی ہیں جتنی فیکٹری مزدور کے لیے جسمانی محنت۔ تاہم واقعی طور پر، اذیت اٹھانا تو درکنار وہ بنک اہل کار کی حیثیت میں اپنے انجینی وجود سے حفا اٹھاتا ہے کیونکہ

وہ اسے اپنی حقیقی زندگی کے طور پر دیکھتا ہے۔

کاٹکا K کا مقدر سمجھنے کے لیے ہمیں کوئی کنجی تھمائے بغیر ہی اسے بیان کرتا ہے۔ اپنے اجنبی وجود کے ساتھ K کی آسودہ خاطری بالکل وہی ہے جو اس کی زندگی کے اس ایک پل میں، جب اجنبیت کی دیوار میں ایک درز بنتی ہے (اور ممکن تھا کہ اسی میں سے وہ اپنی شخصیت حاصل کر لیتا) اور اس کے تلخ مقدر پر مہر ثبت کرتی ہے۔ حالات کے ہاتھوں K جس دنیا کے ساتھ نمٹنے کے لیے مجبور ہے اس دنیا کی عین الٹ ہے جس میں وہ خود کو مضبوط اور محفوظ خیال کرتا ہے۔ یہ ایک ایسی دنیا ہے جس میں ہر نا انصافی کی اجازت ہے، بد عنوان اور لالچی دنیا، جس میں ”بے گناہ لوگوں کو ملزم قرار دے دیا جاتا ہے اور ان کے خلاف اتھقانہ کارروائیاں شروع کر دی جاتی ہیں۔“ تو جوزف K یوں دیکھتا ہے۔ لیکن جو کچھ وہ نہیں دیکھتا یہ ہے کہ دنیا۔۔۔ جس میں بیوروکریٹک روح زیادہ پیچیدہ صورت میں جلوہ گر ہوتی ہے۔۔۔ محض اس اجنبی دنیا کا ایک حصہ ہے جس میں وہ ایک تنگ ملازم کی حیثیت سے رہتا ہے۔ لہذا وہ اپنی مجرد ”غیر شخصی زندگی“ (جسے وہ مستند سمجھتا ہے) سے الگ ہوئے بغیر اس غیر منصفانہ دنیا کے خلاف جدوجہد کرتا ہے۔ وہ نہ صرف اس سے علیحدہ نہیں ہو پاتا بلکہ اپنی جدوجہد میں اس کا دفاع کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ وہ تجرید کے خلاف جدوجہد کرتا ہے لیکن ایک مجرد فرد کی حیثیت سے۔ مسئلہ یہ ہے کہ بیوروکریٹ اس مجرد اشتراک کے سوائے اشتراک کی کوئی اور صورت جانتا ہی نہیں جس کی بنیاد ہی سچی انسانی خصوصیات سے محروم ہے۔ لہذا جوزف K ”خود کو مکمل طور پر عدالت کے رحم و کرم پر چھوڑتے ہوئے اپنا دفاع کرنے کا فیصلہ کرتا ہے۔“

جوزف K کی لا حاصل جدوجہد:

ایک طاقتور عدالتی بیوروکریسی، جو اس پر متواتر اپنی جکڑ مضبوط کرتی جاتی ہے، کے خلاف جوزف K کی جدوجہد کی نوعیت کیا ہے؟ یہ ایک ایسی جدوجہد ہے جو عدالتی کارروائیوں کے خلاف زبانی احتجاج سے کبھی آگے نہیں جاتی یا محض ان حکام بالائیک پہنچنے کی ایک کوشش ہے جو اس کے کیس کے نتائج پر مثبت طور پر اثر انداز ہو سکتے ہیں۔ یہ ایک لا حاصل جدوجہد ہے جو فرد جرم اور سزائے موت کے فیصلہ کو روک نہیں سکتی۔

کاٹکا ہمیں عدالتی بیوروکریسی کی منظم نا انصافی کے خلاف K کی بطور فرد جدوجہد کی

لا یعنیت، غیر منطقی پن اور ناکامی دکھاتا ہے۔ وہ صرف اور صرف اپنے وسائل پر انحصار کرتا ہے اور یہی اس کی لاچاری کی وجہ ہے۔ کیونکہ وہ کمیونٹی کی اس بناوٹی اور خالی بیوروکریٹک صورت کے علاوہ اور کوئی صورت چانتا ہی نہیں، اس لیے وہ اپنی جدوجہد کو اجتماعی جدوجہد کا حصہ بنانے کے قابل نہیں، اور وہ لا حاصل اور یکہ و چندہم کا بیڑہ اٹھاتا ہے۔

کافکا ہمیں انفرادی جدوجہد کی بے ثمری دکھاتا ہے، لیکن اس کی دنیا میں کوئی اور رجوع بھی نہیں ہے۔ اس لڑائی کے نتیجہ خیز ہونے کے لیے اس کا رخ معاشی عمرانیاتی خدوخال کے خلاف ہونا چاہیے۔ جو K کے بیگانے وجود اور اس کو ملزم قرار دینے والی عدالتی تنظیم دونوں کو ممکن بناتا ہے۔ مطلب یہ کہ ایک بیگانی دنیا میں جدوجہد اس وقت تک بے ثمر ہے جب تک کہ یہ اچنیت کی معاشی عمرانیاتی جڑوں کے شعور کا اظہار نہیں کرتی، اور جب تک یہ معاشی عمرانیاتی حالات کو بدل دینے کے لیے عملی اجتماعی اقدام کی صورت اختیار نہیں کرتی۔

کافکا کی دنیا میں فرد اور گواہ:

کافکا بنیادی مسئلہ حل کرنے کی ضرورت سے آگاہ تھا۔ فرد اور گروہ کے مابین رشتے کا سوال۔ دی نرائل ہمیں دکھاتا ہے کہ وہ نہ صرف اس مسئلے سے بلکہ اس کو حل کرنے کی کچھ کوششوں کی فریب دہی سے بھی آگاہ تھا لیکن اس مسئلے کا خود انسان جتنا ہی پرانا حقیقی حل اس نے نہیں دیکھا تھا وہ موجودہ مقام سے دیکھ ہی نہیں سکتا تھا۔

جوزف K اپنی مجرد ہمہ گیریت کے ساتھ، اپنے بیوروکریٹک وجود کے ساتھ جس میں عمومیت (Generality) شخصیت کو جذب کر لیتی ہے، ان انسانی رشتوں کو مجسم کرتا ہے جن میں حقیقی فردیت غائب ہوگئی۔ جوزف K کے غیر شخصی وجود کو بیان کر کے کافکا نے سرمایہ دار معاشرے کی خصوصیت والی جھوٹی کمیونٹی کو ظاہر اور غیر واضح طور پر برا بھلا کہا۔ لیکن جوزف K اپنی بے ثمر تنہا جدوجہد اور ایک سچی کمیونٹی میں خود کو پستلا کر لینے میں ناکامی کے باعث ایک جھوٹی فردیت کی تجسیم بھی ہے۔

لہذا کافکا نے مساوی یک رخی صورت حال کا غلط پن دکھایا، یعنی بناوٹی کمیونٹی کا جس کا K کے مجرد اور بیوروکریٹک وجود نے اظہار کیا اور ایک کئے اور خود میں کھوئے ہوئے شخص کی فردیت، مجرد فردیت کا جسے K کی جدوجہد کی ناکامی میں بیان کیا گیا، کوئی بھی یکہ و چندہ، مکمل بیگانگی کا مظہر

بیوروکریسی سے ٹکر نہیں لے سکتا۔ جوزف K اس قسم کی تنہا جدوجہد کا بے شرمین اپنی موت کے ذریعے قائم کرتا ہے۔

شاعر تنہائی کے طور پر کافکا کا ایچ (Kiekgard) کیلکے گارڈ کے ساتھ کافکا کی مبالغہ آمیز اور بے پرکی مشابہت سے حاصل کیا گیا ہے۔ ایک یکسانیت جو حقیقت میں وجود نہیں۔ اگر کافکا کی ”ڈائری“ میں سے کچھ حصوں کو مکمل طور پر سمجھا نہ جائے تو ہو سکتا ہے کہ وہ ایسا ہی تاثر دیں۔ اس سلسلے میں ہم خود کو یاد کراتے ہیں کہ انہی ”ڈائری“ میں کافکا نے کہا تھا ”اکیلا ہونا سزاؤں کے سلسلے کے علاوہ کچھ بھی نہیں۔“ کافکا نے لوگوں کی ضرورت محسوس کی اور نہایت شدت کے ساتھ اس مجرد کمیونٹی کے بغیر انسانی پہلو کو مسترد کر دیا جو کہ مکمل غیر شخصی پن کی قیمت پر خرید گیا۔ لیکن فرد اور کمیونٹی کے درمیان تعلق کے سوال کو ایک ٹھوس بحرانی تاریخی حوالے سے نہ دیکھ کر اس نے اس مسئلے کا حل اس پر چھوڑ دیا۔ اس نے ایک سماجی اور تاریخی حوالے سے باہر ایک محدود انسانی حالت کو دیکھا انسان کی بیگانگی، اشیاء کا انسان کے اوپر تسلط اور ایسا کر کے اس نے ان قوتوں کی تلاش خارج از امکان بنا دیا جنہیں تاریخ انسانی وجود کی (Materialisation) کرنے کا فریضہ سونپتی ہے۔

اس کا یہ مطلب نہیں کہ کافکا سماجی سوالات سے گریز کرتا تھا۔ مثلاً اس نے نہایت واضح طور پر سرمایہ داری کے سماجی تعلقات کا غیر انسانی بنانے والا کردار دیکھا، ایک مرتبہ اس نے کہا تھا، ”سرمایہ داری ماحق کے تعلقات کا نظام ہے، باہر سے اندر کی طرف اور اندر سے باہر کی طرف، اوپر سے نیچے اور نیچے سے اوپر کی جانب پھیلا ہوا، ہر چیز سلسلہ مراتب میں منظم ہے، ہر چیز پایہ ذنیر ہے۔ سرمایہ داری دنیا اور روح کی ایک حالت ہے۔“ اور ٹیلر (Taylor) سسٹم یا آسبلی لائن پروڈکشن کے حوالے سے اس نے کہا، ”ہم ایک زندہ وجود سے زیادہ ایک شے ایک چیز ہیں۔“

کچلے ہوؤں کے لیے کافکا کی ہمدردی ہمیشہ عیاں ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ ان کے لیے اس کی ہمدردی بھی جو سرمایہ داری کے تحت اپنی شخصیتوں کو ان ملازمتوں میں کئی سمتوں سے دیکھتے ہیں جو ان کے لیے قطعی خارجی ہیں۔ جیسا کہ ہم نے دیکھا کافکا نے خود بھی اس اذیت کو سہا جو کسی کی حقیقی شخصیت اور اس کی لٹی کرنے والی ملازمت کے مابین افتراق کا نتیجہ ہوتی ہے۔ دوسری جانب اس نے مزدوروں کی حادثاتی بیمہ کمپنی میں کام کرتے ہوئے سماجی نا انصافیوں کی ایک بہت واضح تصویر دیکھی، اور بیوروکریٹک مشین کے باعث پیدا ہونے والی تکلیف سے آشنا ہوا۔ لیکن کافکا نے

کچلے ہوؤں کو صرف تکلیف میں گھرے ہوئے انسانوں کے طور پر دیکھا، نہ کہ ایک ایسی سماجی قوت کے طور پر جو تکالیف کی نشوونما کرنے والے اس ”ماتحتوں کے نظام“ کو ختم کروینے کے قابل ہو۔ اس نے غیر انسانی پن اور اس سے پیدا ہونے والی تکلیف کو انسانی اختیار سے باہر ایک قوت خیال کیا، جس کی جڑیں سماجی تعلقات تبدیل کر کے اکھاڑی نہیں جاسکتیں۔ نتیجتاً وہ دنیا کو بدلنے کی انقلابی کوششوں کے بارے میں متشکک تھا۔

کافکا نے نفی کو دیکھا لیکن اس سے پرے جانے کے قابل نہیں تھا۔ کافکا کے کام میں جو سب کچھ مثبت اور نتیجہ خیز ہے اس کو افشاء کرنے کے لیے اس منفیت سے انکار کر دینا کافی ہے۔ ہمیں کافکا کے کام اور حقیقت میں ایک تعلق قائم کرنا ہوگا، تب ہم دیکھیں گے کہ جس غیر منطقی، لایعنی اور غیر مصفاہ دنیا کا اس نے نقشہ کھینچا وہ وجود رکھتی ہے، لیکن تاریخی لحاظ سے محدود انسانی تعلقات کے دائرہ کار ہیں۔ اور اگرچہ کافکا نے اس غیر انسانی دنیا کی جڑوں اور نہ ہی اس کا خاتمہ کرنے کے ذرائع کی نشاندہی کی تھی تاہم یہ واضح ہے کہ اس نے اسے بیان کر کے لازماً اس پر تنقید بھی کی۔ جو لوگ کافکا کے کام کو ایک تاریخی سطح پر دیکھتے ہیں (صرف اپنے دفاع کے لیے اسے مجرد اور غیر منطقی کہتے ہیں) درحقیقت تجرید کی اس قسم کو طول دے رہے ہیں جس کے خلاف خود کافکا نے جنگ کی اور وہ لوگ اس مسئلے کے حل کو جانے والی راہ بند کرنے میں مدد کر رہے ہیں جو کافکا نے بیان کیا، ہمارے عہد کا ایک بنیادی مسئلہ ہے، معاشرے میں فرد کا مل جانا، سچی کیونٹی اور سچی فردیت کا اتحاد۔



(مشولہ ”ٹرائل“ از فرانز کافکا، مترجم یا سر جو آد، گوتم پبلشرز، لاہور، ۱۹۹۵ء)

کامیو اور فرانسیسی سامراجی تجربہ

ایڈورڈ سعید / یاسر جواد

کبھی ایمپائرز ایک جیسی نہیں تھیں۔ ایک مشہور مؤرخ کے مطابق فرانس کی سلطنت یا ایمپائر بھی منافقے، فضلوں اور غلاموں میں برطانوی ایمپائر جتنی ہی دلچسپی رکھتے ہوئے ”دقاز“ سے قوانیت یافتہ تھی۔ تین صدیوں کے دوران حاصل ہونے والی اس کی مختلف اقلیم اس کے روشن کرنے والے ”چیلنجز“ کے ماتحت تھیں۔ ”Les Construteurs de la France d'outre-mer“ کے مرتبین Delavigne اور چارلس آندرے جولین کے الفاظ میں فرانسیسی ایمپائر بذات خود فرانس کا ”Vocation Supérieure“ تھی۔ ان کے کرداروں کا آغاز شامپلین اور ریٹیلو کے ساتھ ہوا۔ دیگر کرداروں میں فاتح الجیریا بویوڈ، فرانسیسی کوئو قائم کرنے والا برازا، ڈیٹا سکر کا امن پسند گیلینی اور مسلم عربوں کے عظیم ترین یورپی حکمرانوں میں سے ایک Lyautey شامل تھے۔ آپ برطانوی ”ڈیپارٹمنٹل تصور“ اور ایک عظیم اجتماعی مہم میں فرانسیسی ہونے کے ذاتی انداز کے درمیان بہت کم مشابہت پاتے ہیں۔

اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ یہ محض فرانسیسیوں کا اپنے بارے میں خیال ہے یا نہیں، کیونکہ تو اتراور یا قاعدگی سے اپیل حقیقی امر سے پہلے، دوران اور بعد علاقائی الحاق کا جواز پیش کرنے کے لیے محرک قوتیں تھیں۔ جب Seeley (جس کی مشہور کتاب کا ۱۸۸۵ء میں فرانسیسی ترجمہ ہوا اور اس کو کافی سراہا گیا) نے کہا کہ برطانوی ایمپائر بے دماغی کے ساتھ حاصل کی گئی تھی، تو وہ اصل میں ایک ایسا رویہ بیان کر رہا تھا جو ایمپائر کے متعلق فرانسیسی معاصر کھاریوں کے بیان سے بہت مختلف تھا۔ جیسا کہ ایگنس مرینی نے دکھایا، ۱۸۷۰ء کی فرانس پروشیا جنگ نے فرانسیسی جیوگرافیکل

سوسائٹیوں کی تعداد میں براہ راست اضافہ کیا۔ بعد میں جغرافیائی معلومات اور جتنی واپس پانچ کی تحریروں کے ساتھ بندھ گئی اور آپ یوجین Etienne جیسے لوگوں کی عوامی شہرت میں فرانسیسی سامراجی نظریے کو ایک سائنس کا روپ دھارتے دیکھ سکتے ہیں۔ ۱۸۷۲ء کے بعد اور Girardet کے مطابق پہلی مرتبہ فرانسیسی ریاست میں نوآبادیاتی توسیع کا ایک مربوط سیاسی تصور پیدا ہوا، ۱۸۸۰ء اور ۱۸۹۵ء کے دوران فرانسیسی نوآبادیاتی مقبوضات 1.0 سے بڑھ کر 9.5 ملین مربع کلومیٹر (5۵۰ ملین دہائی ہاشندے) ہو گئیں۔ ۱۸۷۵ء میں جیوگرافیکل سائنسوں کی دوسری بین الاقوامی کانفرنس (جس میں جمہوریہ کے صدر، پیرس کے گورنر، اسمبلی کے صدر ایڈمرل لاروشیرے نے شرکت کی) کے موقع پر Le Noury کے افتتاحی خطاب نے ساری میٹنگ میں غالب رویے کو آشکار کیا: ”حضرات، صحیفہ نے ہم پر کرۂ ارض کو جاننے اور اسے فتح کرنے کا فرض عائد کیا ہے۔ یہ مطلق حکم ہماری ذہانتوں اور ہماری سرگرمیوں میں نقش شان دار فرائض میں سے ایک ہے۔ جغرافیہ کی سائنس نے اس قدر خوب صورت وابستگی کو تحریک دلائی اور اس کے نام پر اتنی چائیں قربان ہوئی ہیں۔ اب یہ کرۂ ارض کا فلسفہ بن گئی ہے۔“

۱۸۸۰ء کے بعد کی دہائیوں میں ساجیات (بذر یعنی یون)، نفسیات (بذر یعنی یو پولڈ ڈی ساسیور)، تاریخ اور یقیناً بشریات نے بھی تیزی سے فروغ پایا۔ دنیا کے پورے پورے خطے نوآبادیاتی علم و فضل کی توجہ کا مرکز بنے، رے ٹنڈینس لکھتا ہے کہ "Revue Internationale de Sociologie" نے ۱۹۰۰ء میں اپنے سالانہ سروے مڈغاسکر اور ۱۹۰۸ء میں لاؤس و کمبوڈیا کے لیے مخصوص کیے۔ انقلاب کے دور میں شروع ہونے والی نوآبادیاتی احتجاج کی تھیوری ناکام ہوئی، کیونکہ نسلی اقسام کی تھیوریاں فرانسیسی سامراجی حکمت عملیوں کی راہنمائی کر رہی تھیں۔ ویسی لوگ اور ان کی زمینوں کو فرانسیسی بنائی جاسکتے والی اشیاء کے طور پر نہیں بلکہ ایسی املاک کے طور پر لیا جاتا تھا جن کی لافانی خصوصیات علیحدگی اور خدمت گزاری کی محتقاضی تھیں۔ Giran اور Clozel, Fouillee کے اثر نے اس قسم کے نظریات کو زبان اور سامراجی اقلیم میں بدلا۔ یہ طریقہ عمل ایک سائنس سے قریبی مشابہت رکھتا تھا۔ ایسے پست لوگوں پر حکومت کرنے کی سائنس جن کے وسائل، زمینیں اور مقدور کارگران فرانس تھا۔ بہترین صورت میں الجیریا، سینیگال، موریتانیہ، انڈونیشیا کے ساتھ فرانس کے تعلقات "سلسلہ مراتب پر مبنی شراکت" کے ذریعے Association تھے (جیسا کہ رینی مونیز نے اپنی کتاب

"The Sociology of Colonies" میں لکھا، لیکن بیٹس نے درست کہا کہ سامراجیت دعوت کے بجائے قوت کے ذریعے واقع ہوئی اور طویل المدت میں صرف تہی کامیاب ہوئی جب تک یہ خوفناک چہرہ (Ultima Ratio) عیاں تھا۔

فرانسیسیوں کے ذریعے اور کے لیے ایمپائر کا موازنہ سامراجی فتح کے واقعات سے کرنے پر متعدد نامواقتیں ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ Bugeaud, Faidherbe, Gallieni, Lyautey جیسے لوگوں کے لیے طاقت اور ڈیکولائی حربے استعمال کرنے کی راہیں ہمیشہ دستیاب تھیں۔ جیول فریری جیسے سیاست دانوں نے اہداف مقرر کرنے کا حق اپنے پاس رکھا۔ ناول نگاروں اور جوشیلے وطن پرستوں سے لے کر بارسوخ فلسفیوں تک مختلف عوامی دھڑوں کے لیے فرانسیسی ایمپائر انوکھے انداز میں فرانسیسی قومی شناخت، اس کی شان و شوکت، تہذیبی توانائی، خصوصی جغرافیائی، سماجی اور تاریخی ترقی سے منسلک تھی۔ ان میں سے کوئی بھی چیز مارتینیک، یا الجیریا، یا گینین، یا مدغاسکر میں روزمرہ زندگی سے مطابقت نہیں رکھتی تھی، اور یہ چیز دہائی باشندوں کے لیے مشکل تھی۔ اس کے علاوہ دیگر ایمپائرز۔۔۔ جرمن، ڈچ، برطانوی، بلجیمن، امریکی۔۔۔ فرانس کے ساتھ نبرد آزما، جنگ آزما، مذاکرات کرتی ہوئی اور خطرہ بنی ہوئی تھیں۔

تاہم، الجیریا میں فرانسیسی حکومتوں کی پالیسی ۱۸۳۰ء کے بعد سے چاہے کتنی ہی غیر متواتر رہی ہو، لیکن الجیریا کو فرانسیسی بنانے کا ناقابل تدارک عمل جاری رہا۔ سب سے پہلے دیسی باشندوں سے زمین چھینی اور ان کی عمارات پر قبضہ کیا گیا؛ تب فرانسیسی آبادکاروں نے کارک کے جنگلات اور معدنی ذخائر پر کنٹرول حاصل کیا۔ اس کے بعد بقول پروچاسکا، "انہوں نے الجیریاؤں کو بے دخل کیا اور یون جیسے مقامات پر یورپیوں کو بسایا۔" ۱۸۳۰ء کے بعد کئی عشروں تک "مال غنیمت میں حاصل شدہ سرمایہ" معیشت کو چلاتا رہا، مقامی آبادی کم ہوئی، آبادکار گروہ بڑھتے چھے گئے۔ ایک دوہری معیشت وجود میں آئی: "یورپی معیشت کا موازنہ ایک مضبوط مرکز والی سرمایہ کار معیشت سے، جبکہ الجیریائی معیشت کا موازنہ بازار پر مشتمل قبل از سرمایہ کاری معیشت سے کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ فرانس نے خود کو نئے سرے سے جنم دیا، جبکہ الجیریاؤں کو گمنامی اور غربت کے رحم و کرم پر چھوڑ دیا گیا۔ پروچاسکا یون کہانی کے متعلق ایک فرانسیسی Colon کے بیان کا موازنہ ایک الجیریائی محبت وطن کے بیان سے کرتا ہے جس کے انا با واقعات کے بارے میں وژن "یون کے فرانسیسی مورخین

کو سر کے بل کھڑا کروینے کے مترادف ہے۔“

سب چیزوں سے بڑھ کر آرناد (Amaud) الجیریاؤں کی پھیلائی ہوئی گڑبڑ کے بعد یون میں فرانسیسیوں کی پیش رفت کو سہا جاتا ہے۔ پرانے شہر کو صحیح سالم رکھنے کی وجہ اس کا گندا ہونا نہیں بلکہ یہ ہے کہ صرف یہی کسی سیاح کو بہتر انداز میں سمجھنے کے قابل بناتا ہے کہ قبل ازیں ویران، بنجر اور فطری وسائل سے عاری، ۵۰۰ افراد پر مشتمل اس چھوٹے سے بدتماعرب گاؤں میں فرانسیسیوں نے کتنا خوب صورت اور شاندار کام کیا ہے۔

اس میں حیرت کی کوئی بات نہیں کہ انا با کے متعلق H'sen Dardour کی کتاب میں ۶۲-۱۹۵۳ء کے الجیریا کی انقلاب پر باب کا عنوان یہ دیا گیا ہے: ”ایک عالمگیر کنسٹرکشن کمیپ میں بند الجیریا نوآبادیت کی دھجیاں اڑانا اور آزادی حاصل کرتا ہے۔“

یون سے اٹھارہ میل کے فاصلے پر موٹرووی گاؤں ہے جس کی بنیاد ۱۸۳۹ء میں ’سرخ‘ مزدوروں نے رکھی۔ جنہیں حکومت پیرس سے لائی تھی (تاکہ سرکش سیاسی عناصر سے نجات پاسکے)۔ الجیریا کی دیسی باشندوں سے بھیجی ہوئی زمین گاؤں کو تفویض کی گئی۔ پر دچا سکا کی تحقیق دکھاتی ہے کہ کیسے موٹرووی کا آغاز انگورا گانے والے چھوٹے قصبے کے طور پر ہوا۔ ۱۹۱۳ء میں یہاں ایک گھریلو خادماور فرانسیسی شراب کے پیچھے بنانے والے کے ہاں الجیر کا میونے جنم لیا۔

کامیو فرانسیسی الجیریا کا ایک معترف ہے جسے بجا طور پر عالمی رتبے پر فائز کیا جاسکتا ہے۔ ایک صدی پہلے کی چین آسٹن کی طرح کامیو بھی ایک ناول نگار ہے جس کا سامراجی اصلیت کے بارے میں کام نظر انداز ہو گیا۔

بیسویں صدی میں فرانس کی نوآبادیاں ختم ہونے کے دوران بدتمنا نوآبادیاتی شورش میں کامیو خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ وہ بہت بعد کی سامراجی شخصیت ہے جو نہ صرف سلطنت کے عہد عروج میں زندہ رہا، بلکہ آج بھی بھلائی جا چکی نوآبادیات میں جزیں رکھنے والے ”ہم۔گیری“ معترف کے طور پر باقی ہے۔ جارج آرویل کے ساتھ اس کا تعلق اور بھی زیادہ دلچسپ ہے۔ آرویل کی طرح کامیو بھی ۱۹۳۰ء اور ۱۹۳۰ء کی دہائیوں میں ابھرنے والے مسائل کے حوالے سے جاتا جاتا ہے: فاشزم، ہسپانوی سول جنگ، فاشٹ یلغار کی مداخلت، سوشلزم کے اندر غربت اور سماجی نا انصافی کے مسائل، اہل قلم اور سیاست کے درمیان تعلق، دانشور کا کردار۔ دونوں ہی اپنے واضح اور سادے انداز کی وجہ

سے مشہور تھے، جیسا کہ رولینڈ بارتھ نے "Le Degre zero de l'écriture" (۱۹۵۳ء) میں کہا۔ نیز ان کے سیاسی نظریات بھی نہایت واضح تھے۔ دونوں اس لحاظ سے بعد از موت دلچسپ ہیں کہ ان کی تحریروں میں بیان کردہ صورت حال قریب سے جائزہ لینے پر اب بالکل مختلف لگتی ہے۔ آرویل کے فکشن میں سرد جنگ کے دوران برطانوی سوشلزم کی جانچ پڑتال نے ایک پیغمبرانہ وصف اختیار کر لیا ہے؛ کامیو کی تحریروں میں مداخلت اور وجودی محاذ آرائی کے بیانات ایک دور میں قافی بن اور نازی ازم دونوں کے مخالف لگتے تھے، لیکن اب انہیں ثقافت اور سامراجیت کے متعلق بحث میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

آرویل کے سماجی تصور پر ریمنڈ لیمر کی زبردست تنقید کے باوجود وائس اور بائیں بازو کے دانشور آرویل پر دعویٰ جتاتے رہے۔ کیا وہ وقت سے پہلے ایک نیو کنزرویٹو تھا، جیسا کہ نارمن Podhoretz نے دعویٰ کیا، یا پھر وہ (بقول کرسٹوفر چپو) بائیں بازو کا ایک ہیرو تھا؟ اب کامیو اینگلو امریکی توجہ کا حامل نہیں رہا، لیکن دہشت گردی اور نوآبادیت پر مباحث میں اس کا حوالہ بطور نقاد، سیاسی اخلاق پسند اور قابل تعریف نادل نگار دیا جاتا ہے۔ کامیو اور آرویل کے درمیان حیرت انگیز موازنہ یہ ہے کہ دونوں اپنی اپنی ثقافتوں میں مثالی شخصیات بن گئے۔۔۔ ایسی شخصیات جن کی اہمیت اپنے دیسی پس منظر سے ماخوذ لیکن اس سے ماورا بھی لگتی ہے۔ کونز کروڑا وراثت اپنی عمیق النظر کتاب میں کامیو کے متعلق کہتا ہے:

”غالباً اس دور کے کسی بھی اور یورپی مصنف نے تجیل اور ساتھ ہی ساتھ اپنی اور آئندہ نسل کے اخلاقی و سیاسی شعور پر اس قدر گہرا نقش نہیں چھوڑا۔ وہ نہایت یورپی تھا کیونکہ اس کا تعلق یورپ کی سرحد سے تھا اور ایک خطرے سے آگاہ تھا۔ خطرے نے اسے بھی اپنی جانب بلا یا۔ اس نے انکار کر دیا، مگر کافی کشمکش کے ساتھ۔ کوئی بھی اور مصنف، حتیٰ کہ کونز بھی نہیں، غیر مغربی دنیا کے ساتھ تعلق میں مغربی شعور اور ضمیر کی اس سے بہتر نمائندگی نہیں کرتا۔ اس کی تحریروں میں سرایت پذیر کھیل اس تعلق کی ترقی ہے، بڑھتے ہوئے دباؤ اور غیظ و غضب کے ساتھ۔“

کامیو کے مشہور ترین ناولوں اور الجیریا کی نوآبادیاتی صورت حال کے درمیان روابط کو باریک بینی اور حتیٰ کہ بے رحمانہ انداز میں سامنے لانے کے بعد ادبران اسے آنکڑے سے اتارتا ہے۔

”یورپی سرحد سے تعلق رکھنے والے“ شخص کے طور پر کامیو کے متعلق اوبرائن کے نظریے میں ماورائیت کا ایک لطیف عمل موجود ہے۔ کونرڈ اور کامیو محض ”مغربی شعور“ جیسے ایک نسبتاً بے وزن چیز کے نہیں بلکہ غیر یورپی دنیا میں مغربی ”غلبے“ کے نمائندہ ہیں۔ کونرڈ یہ نکتہ اپنے مضمون ”جغرافیہ اور کچھ مہم جو“ میں کافی زوردار طریقے سے اٹھاتا ہے۔ اس مضمون میں اس نے آرکنک میں برطانوی مہم جوئی کو سراہا اور پھر اپنے ”عسکری جغرافیہ کی ایک مثال پیش کرتے ہوئے اختتام کیا: ”اس نے افریقہ کے سفید قلب کے وسط میں ایک جگہ پر انگلی رکھتے ہوئے کہا کہ ایک روز میں وہاں پہنچوں گا۔“ بعد میں وہ واقعی وہاں گیا اور ”ہارٹ آف ڈارکنیس“ میں یہ چیز دوبارہ پیش کی۔

اوبرائن اور کونرڈ نے جس مغربی نوآبادیت کو اس قدر محنت سے بیان کیا، وہ سب سے پہلے یورپی سرحد سے ”آگے“ تک اور ایک اور جغرافیائی وجود کے قلب ”میں“ جانا ہے؛ اور دوسرے یہ صرف ایک ”غیر مغربی دنیا کے حوالے سے“ غیر تاریخی ”مغربی شعور“ سے مخصوص نہیں (بیش تر ہندوستانی اور افریقی دسی لوگوں نے اپنے اوپر لادے گئے بوجھ کا تعلق مغربی شعور سے زیادہ مخصوص نوآبادیاتی دساتیر مثلاً غلامی، زمین کی ضبطی، قاتلانہ مسلح افواج سے جوڑا) بلکہ ایک محنت سے تعبیر کردہ تعلق سے جڑا ہوا ہے جس میں فرانس اور برطانیہ خود کو پسماندہ، غیر مغربی دنیا کے محکوم، کمتر لوگوں کے مقابلے میں ”مغرب“ کہتے تھے۔

کامیو پر اوبرائن کے دقیق انظر تجزیے میں رنڈا اس وقت سامنے آتا ہے جب وہ کامیو کو راہ منتخب کرنے کی مشکل سے دوچار ایک انفرادی آرٹسٹ کے طور پر لیتا ہے۔ سارتر اور جینسن (جن کے لیے الجیریائی جنگ کے دوران فرانسیسی پالیسی کی مخالفت کرنے کی راہ منتخب کرنا کافی آسان تھا) کے برعکس کامیو فرانسیسی الجیریا میں پیدا ہوا اور پلا بڑھا۔ وہ فرانس میں مقیم ہو گیا مگر گھر والے الجیریا میں ہی رہے۔ پھر ایف ایل این میں کامیو کی شمولیت زندگی اور موت کا معاملہ تھی۔ اوبرائن کے اس دعوے سے تو آپ یقیناً اتفاق کر سکتے ہیں۔ مگر کامیو کی مشکلات کو ”مغربی شعور“ کے علامتی رتبے تک سرفراز کرنے کے متعلق اس کا تجربہ قبول کرنا کم آسان ہے۔

اوبرائن پہلے کامیو کے انفرادی وجود پر زور دینے کے ذریعے اسے پریشانی میں ڈالتا اور پھر بچا لیتا ہے۔ اس طریقے سے ہمارے اندر کچھ ہمدردی پیدا ہونا قرین قیاس ہے، کیونکہ الجیریا میں فرانسیسی Colon طرز عمل کی بدقسمت اجتماعی نوعیت چاہے کچھ بھی ہو، لیکن کامیو پر اس کا بوجھ ڈالنے

کی کوئی وجہ نہیں؛ الجیریا میں اس کی کلیتاً فرانسیسی پرورش (جس ہر برٹ ٹومین نے خوبصورتی سے بیان کیا) نے اسے علاقے کے مصائب پر ایک قہر کی شکل از جنگ رپورٹ لکھنے سے نڈر رکھا اور زیادہ تر مصائب فرانسیسی نوآبادیت کی وجہ سے تھے۔ لہذا یہاں ہم ایک اخلاقی آدمی کو غیر اخلاقی صورت حال میں پاتے ہیں۔ اور کامیوناسٹی ماحول کے اندر فرد پر توجہ مرکوز کرتا ہے: L'Etranger کی طرح La Peste اور La Chute پر بھی یہ بات صادق آتی ہے۔ وہ ایک خراب صورت حال میں خود آگاہی، بالغ انٹھری اور اخلاقی استحکام کی قدر افزائی کرتا ہے۔

لیکن طریقہ کار کے حوالے سے تین نقطوں پر غور کرنا پڑے گا۔ پہلا نقطہ "L'Etranger" (۱۹۳۲ء) "La Peste" (۱۹۴۷ء) اور کہانیوں کے نہایت دلچسپ مجموعے "L'Exil et le royaume" (۱۹۵۷ء) کے لیے کامیو کے منتخب کردہ جغرافیائی ماحول کے انتخاب پر سوال اٹھانا اور اس کی تحلیل کرنا ہے۔ الجیریا کی ایسے بیانیوں کی جگہ کیوں ہے جس کا مرکزی حوالہ (پہلی دو صورتوں میں) ہمیشہ سے عموماً فرانس اور بالخصوص نازیوں کے زیر تسلط فرانس کیوں ہے؟ اور اہم اُن کا کافی آگے تک جاتے ہوئے کہتا ہے کہ یہ انتخاب نادانستہ نہیں، کہ قصوں میں کافی کچھ یا تو فرانسیسی حکومت کی ایک توہماتی یا لاشعوری توجیہ ہے یا پھر اسے دلکش بنا کر پیش کرنے کی نظریاتی کاوش۔ لیکن کامیو بطور انفرادی آرٹسٹ اور الجیریا میں فرانسیسی نوآبادیت کے درمیان ایک تسلسل قائم کرنے کی کوشش میں ہمیں پوچھنا ہوگا کہ آیا کامیو کے پیلیے خود بھی سابقہ اور زیادہ واشگاف سامراجی فرانسیسی بیانیوں سے مربوط ہیں اور ان سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ ۳۰ء اور ۵۰ء کے عشروں کے پُرکشش جہانی پسند معنف کے طور پر کامیو سے تاریخی تناظر کو وسعت دیتے ہوئے الجیریا میں ایک سو سال پرانی فرانسیسی موجودگی کو بھی شامل کر لیں تو ہم شاید نہ صرف اس کے بیانیوں کی ہیئت اور نظریاتی مفہوم کو بہتر طور پر سمجھ سکتے بلکہ یہ بھی جان سکتے ہیں کہ اس کا کام کس حد تک وہاں فرانسیسی مہم جوئی کو اجاگر اور مستحکم کرتا ہے۔

طریقہ کار سے متعلق دوسرا نقطہ اس وسیع تر بصری اور متعلقہ سوال سے منسلک ہے کہ کہانی کون سنار ہے۔ تاریخی رجحان کے حامل ایک یورپی نقاد کا یہ یقین کرنا قرین قیاس ہے کہ کامیو یورپی بحران کے متعلق المناک طور پر جلد ہو چکے فرانسیسی شعور کو پیش کرتا ہے؛ اگرچہ ظاہر ہوتا ہے کہ کامیو نے Colon الحاقیات کو ۱۹۶۰ء (اس کا سن وفات) کے بعد قابل پچاؤ اور قابل توسیع سمجھا، لہذا وہ تاریخی لحاظ سے غلط تھا، کیونکہ فرانسیسیوں نے صرف دو سال بعد ہی املاک ترک کر دیں۔ جہاں تک

اس بات کا تعلق ہے کہ اس کی تحریر معاصرہ الجیریائی کی جانب واضح اشارہ دیتی ہے، تو کامیو کی عمومی توجہ فرانس۔ الجیریائی امور کی اصل حالت ہے، نہ کہ ان کی تاریخ یا ان کے طویل المدت مقدر میں ڈرامائی تبدیلیاں۔ کچھ ایک موقعوں کو چھوڑ کر وہ عموماً تاریخ کو نظر انداز کر جاتا ہے، جبکہ فرانسیسی موجودگی کو طاقت کا روزمرہ نفاذ سمجھنے والا ایک الجیریائی ایسا نہ کرتا۔ چنانچہ کسی الجیریائی کے لیے ۱۹۶۲ء کو ایک طویل، ناخوش تاریخی عہد (جو ۱۸۳۰ء میں فرانسیسیوں کی آمد پر شروع ہوا) کے خاتمے اور ایک نئے مرحلے کے فاتحانہ افتتاح کے طور پر دیکھنا زیادہ قرین قیاس تھا۔ چنانچہ کامیو کے ناولوں کی تفسیر کا ایک مربوط طریقہ الجیریائی میں فرانسیسی کاوشوں کی تاریخ میں مداخلت، اسے فرانسیسی بنانا اور بنائے رکھنا ہو گا، نہ کہ ناولوں کی طرح جو ہمیں مصنف کی ذہنی حالت کے بارے میں بتاتے ہیں۔ الجیریائی تاریخ کے متعلق کامیو کے مفروضات کا موازنہ آزادی کے بعد الجیریائی میں لکھی گئی تاریخوں کے ساتھ کرنا ہوگا، تاکہ الجیریائی قوم پرستی اور فرانسیسی نوآبادیت کے درمیان مقابلے کو بھرپور انداز میں سمجھا جاسکے۔ اور کامیو کے کام کو تاریخی اعتبار سے فرانسیسی نوآبادیاتی کاوش اور الجیریائی آزادی کی واشگاف مخالفت دونوں کے ساتھ تعلق میں دیکھنا درست ہوگا۔ یہ الجیریائی ان تناظر کو متکشف کر سکتا ہے جو کامیو کی نظر سے مخفی، اس کی نظر میں غیر اہم یا اس کی قبولیت سے عاری رہے۔

آخر میں تفصیل اور باریک بینی کی کافی اہمیت ہے جہاں کامیو کی تحریر نہایت نپٹی تلی ہے۔ قارئین کامیو کے ناولوں کو فرانس کے متعلق فرانسیسی ناولوں سے منسلک کیے جانے کا رجحان رکھتے ہیں۔ اس کی وجہ ان کی زبان اور *Trois Contes, Adolphe* جیسی سابقہ پر شکوہ مثالیں نہیں بلکہ یہ بھی ہے کہ اس کا الجیریائی ماحول کو منتخب کرنا اتفاقی معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ منظر عام پر آنے کے کوئی نصف صدی بعد اس کے ناول انسانی حالت کی تمثیلات کے طور پر پڑھے جاتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ *Meursault* ایک عرب کو ہلاک کرتا ہے مگر اس عرب کا نام نہیں بتایا گیا اور وہ ماں باپ تو کیا تاریخ سے بھی عاری لگتا ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ اوران میں طاعون نے عربوں کی جان لی، لیکن ان کا نام نہیں لیا گیا، جبکہ *Rieuse* اور *Tarrou* اقدام کرنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ ہم غالباً یہ کہیں گے کہ آپ کو متن میں موجود جان داری کی وجہ سے اسے پڑھنا چاہیے، نہ کہ وہاں غیر موجود چیزیں دیکھنے کے لیے۔ لیکن میں اصرار کرنا چاہتا ہوں کہ آپ کو کامیو کے ناولوں میں وہ چیز ملتی ہے جسے ایک دور میں غیر موجود خیال کیا گیا۔۔۔ ۱۸۳۰ء میں شروع ہونے والی سامراجی تسخیر کی تفصیل جو کامیو کے

عہد حیات میں جاری رہی اور تحریروں کی ساخت میں سمونی گئی۔

یہ تفسیر کسی جذبہ انتقام کے تحت نہیں کی گئی۔ نہ ہی میں کامیو کو لازم دینا چاہتا ہوں کہ اس نے الجیریا کے متعلق ان تفصیلات کو چھپایا جنہیں بیان کرنے میں اسے تکلیف ہوتی۔ میں کرنا یہ چاہتا ہوں کہ کامیو کے فکشن کو فرانس کی جانب سے الجیریا کے سیاسی جغرافیہ کو مستقیم طریقے سے تعمیر کرنے میں ایک عنصر کے طور پر دیکھا جائے۔ اس سیاسی جغرافیہ کو مکمل ہونے میں کئی پستی لگیں۔ بہتر ہوگا کہ اسے سیاسی اور تفسیری مقابلے کا ایک دلکش بیان فراہم کرنے کی حیثیت میں لیا جائے تاکہ علاقے کو پیش، آبادی اور ملکیت میں لیا جاسکے۔۔۔ عین اس دور میں جب برطانوی ہندوستان کو چھوڑ رہے تھے، کامیو کی تحریر غیر معمولی طور پر تاخیری اور کچھ حوالوں سے غیر موثر نوآبادیاتی حساسیت رکھتی ہے جو ایک ہیئت، یعنی حقیقت پسندانہ ناول کے اندر اور کے ذریعے ایک سامراجی انداز نافذ کرتی ہے۔۔۔ اور جسے یورپ میں عظیم کامیابیاں حاصل کیے عرصہ گزر چکا تھا۔

اقتباس کے طور پر میں "La Femme adultere" کے آخری صفحات کا حوالہ دوں گا جب مرکزی کردار Janine الجیریائی دیہی علاقے کے ایک چھوٹے سے ہوٹل میں بے نیند رات کے دوران اپنے شوہر کے پہلو سے اٹھ کر چلی جاتی ہے۔ شوہر قبل ازیں ایک روشن مستقبل رکھنے والا لا سٹوڈنٹ تھا، جس نے سفری سیلز مین کا پیشہ اختیار کر لیا۔ جوڑا ایک طویل اور تھکادینے والے سفر کے بعد اپنی منزل پر پہنچا، جہاں شوہر نے اپنے مختلف عرب کلائنٹس سے ملاقاتیں کیں۔ دورے کے دوران Janine دیہی الجیریائیوں کی خاموش مجہولیت اور نا سمجھی سے متاثر ہوتی ہے؛ ان کی موجودگی واضح طور پر بدیہی فطری امر جیسی معلوم ہوتی ہے اور وہ اپنی جذباتی مشکل کے باعث یہ مشکل ہی اس بات پر دھیان دیتی ہے۔ ہوٹل اور اپنے مخمور خواب شوہر کو چھوڑ آنے پر Janine کا سامنا چوکیدار سے ہوتا ہے جو اس سے عربی میں بات کرتا ہے اور وہ سمجھ نہیں پاتی۔ کہانی کا کلائمیکس آسمان اور صحرا کے ساتھ Janine کی گفتگو ہے۔ میرے خیال میں کامیو عورت اور جغرافیہ کے درمیان تعلق کو جنسی حوالے سے پیش کرنا چاہتا ہے، کہ جیسے یہ تعلق شوہر کے ساتھ تقریباً مردہ ہو چکے تعلق کا متبادل ہو؛ اسی لیے کہانی کے عنوان میں بدکاری کا تاثر دیا گیا۔

وہ آسمان پر ایک قسم کے سست رفتار چکر میں گھومتے ہوئے ستاروں کے ساتھ مڑی، اور بدیہی طور پر سکت پیش رفت نے تھوڑا تھوڑا کر کے اسے اپنی ہستی کے مرکز کے ساتھ شناخت کیا،

جہاں ٹھنڈا اور خواہش اب ایک دوسرے سے مقابلہ بازی کر رہے تھے۔ اس کے سامنے ستارے ایک ایک کر کے ٹوٹ رہے تھے اور صحرائی پتھروں کے درمیان دھنس رہے تھے، اور ہر مرتبہ Janine رات پر تھوڑا سا مزید کھل جاتی۔ گہری سانس لیتے ہوئے وہ ٹھنڈے دوسروں کے مردہ بوجھ، زندگی کی دیوانگی یا بے مہری، جینے اور مرنے کے طویل کرب کو بھول گئی۔ اتنے برس تک خوف سے دیوانہ وار، بے مقصد فرار کی کوششوں کے بعد وہ آخر کار ٹھہر گئی تھی۔ ساتھ ہی ساتھ لگتا تھا کہ اس نے اپنی جڑیں واپس حاصل کر لیں اور جب وہ حرکت کرتے ہوئے آسمان کی جانب کھینچی تو اس میں دوبارہ رس پیدا ہوا۔ وہ بس انتظار کر رہی تھی کہ اس کا پھڑ پھڑاتا ہوا دل ختم جائے اور اندرون میں خاموشی ہو جائے۔ جھرمٹوں کے آخری ستاروں نے صحرائی افق پر تھوڑا سا نیچے کر کے اپنے گروہوں کو چھوڑا اور ساکت ہو گئے۔ تب ایک ناقابل برداشت نرمی کے ساتھ رات کا پانی Janine میں بھرنے لگا، ٹھنڈ کو ڈبوایا، اس کی ہستی کے مخفی مرکزے کے درجہ بدرجہ اوپر اٹھا، حتیٰ کہ سسکیوں سے بھرے اس کے منہ تک آ گیا۔ اگلے ہی لمحے سارا آسمان اس کے اوپر تن گیا، وہ ٹھنڈی دھرتی پر کمر کے بل گر گئی۔

یہ وقت میں سے باہر ایک لمحہ ہے جس میں Janine اپنی موجودہ زندگی کے غلیظ بیانیے سے فرار پاتی اور مجموعے کے عنوان کی بادشاہت میں داخل ہوتی ہے؛ یا جیسا کہ کامیو نے ایک نوٹ میں لکھا جسے وہ آئندہ انڈیشن میں شامل کرنا چاہتا تھا۔۔۔ ”بادشاہت [جو] ایک مخصوص، آزاد اور برہنہ زندگی کے ساتھ ہم وقوع ہے اور یہ ہم پر ہے کہ دوبارہ پیدا ہونے کی خاطر اسے دوبارہ تلاش کریں۔“ Janine کا ماضی اور حال اس سے جھڑ جاتے ہیں، اور اسی طرح دیگر ہستیوں کی واقعیت بھی۔ اس اقتباس میں Janine ”آخر کار ٹھہر گئی“، بے حرکت، زرخیز، آسمان کے اس نکلے اور صحرا کے ساتھ ملاقات کے لیے تیار، جہاں عورت اپنی جڑیں دریافت کرتی ہے۔ اس کی اصل شناخت کیا ہے یا ہو سکتی ہے، اس کا اندازہ اقتباس میں آگے چل کر ہوتا ہے جب وہ ایک قسم کے جنسی پہچان کی منزل حاصل کرتی ہے: کامیو یہاں ”Centre obscur de son être“ کی بات کرتا ہے، جس سے پتا چلتا ہے کہ Janine کو اپنی گمنامی اور لاعلمی کا احساس ہے، اور کامیو کو بھی۔ الجیریا میں ایک فرانسیسی خاتون کے طور پر اس کی مخصوص تاریخ کوئی وقعت نہیں رکھتی، کیونکہ اس نے اس مخصوص زمین اور آسمان تک فوری اور براہ راست رسائی حاصل کر لی ہے۔

”L'Exil et le royaume“ میں شامل ہر ایک کہانی غیر یورپی تاریخ لکھنے والے لوگوں

کی جلاوطنی کے بارے میں ہے (چار کہانیوں میں الجیریا اور ایک ایک کہانی میں جیرس و برازیل ملوث ہے)۔ ان کے کردار طمانیت، لاپرواہی، شاعرانہ شعور ذات کا ایک لمحہ حاصل کرنے کی جستجو میں ہیں۔ صرف "La Femme adultere" اور برازیل میں بیان کردہ ایک کہانی (جس میں ایک یورپی قربانی اور عزم کے ذریعے ایک مردہ ویسی باشندے کے متبادل کے طور پر ویسی لوگوں کی زندگی کے حلقے میں داخل ہوتا ہے) میں ہی اس بات کا اشارہ موجود ہے کہ کامیو نے خود کو اس یقین کی اجازت دی کہ اہل یورپ سمندر پار علاقے کے ساتھ مستقل اور تسلی بخش مشابہت اختیار کر لیں گے۔ "Le Renegat" میں جنوبی الجیریا کے ایک اچھوت قبیلے کے لوگ ایک مبلغ کو پکڑ کر اس کی زبان کھینچتے ہیں اور وہ قبیلے کا نہایت جوشیلا طرف دار بن کر فرانسیسی افواج پر شب خون مارنے کی کارروائی میں حصہ لیتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے کہا جا رہا ہو کہ صرف مشابہت کرنے کے نتیجے میں ہی ویسی بنا جا سکتا ہے۔

کہانیوں کا یہ مجموعہ ۱۹۵۸ء میں شائع ہونے والے کامیو کے Chroniques algeriennes کے صرف چند ماہ بعد منظر عام پر آیا۔ اگرچہ "L'Exil" میں کچھ حصے سابقہ غنائیت اور Noces (الجیریا کی زندگی کے متعلق کامیو کی تحریر) والا منضبط ناستلجیا رکھتے ہیں، لیکن کہانیاں بڑھتے ہوئے بحران کے متعلق تشویش سے بھرپور ہیں۔ ہمیں ذہن میں رکھنا چاہیے کہ الجیریا کی انقلاب کا اعلان سرکاری طور پر ہوا اور یکم نومبر ۱۹۵۴ء کو اس کا آغاز کیا گیا۔ فرانسیسی افواج کے ہاتھوں الجیریا کی شہریوں کا Setif قتل عام مئی ۱۹۴۵ء میں ہوا اور اس سے ایک سال قبل، جب کامیو "L'Etranger" پر کام کر رہا تھا۔ اس کے بعد متعدد واقعات نے فرانسیسیوں کے خلاف الجیریا کی قوم پرستی کی طویل اور خونیں مزاحمت کا آغاز کیا۔ اگرچہ کامیو کی پرورش الجیریا میں بطور فرانسیسی نوجوان ہوئی تھی، لیکن وہ ہمیشہ فرانسیسی۔ الجیریا کی کشمکش کی علامتوں میں گھرا رہا۔ لگتا ہے کہ اس نے اپنی زندگی کے آخری برس میں زیادہ تر علامات کو زبان، تمثیلات اور جغرافیائی تسلط کا روپ دیا۔ ۱۹۵۷ء میں فرانسوا متغان نے اپنی کتاب "Presence française et abandon" میں صاف صاف کہا،

"Sans Afrique, il n'y aura pas l'histoire de France au XX^e siècle"

کامیو کو اس کی اصل تاریخ کے تناظر میں دیکھنے کے لیے آپ کو اس کے حقیقی فرانسیسی سابقین اور ساتھ ہی ساتھ آزادی کے بعد الجیریا کی ناول نگاروں، مورخین، ماہرین سماجیات اور سیاسی

سائنسدانوں کے کام سے آگاہ ہونا ضروری ہے۔ آج بھی یورپ پر مرکوز ایک روایت موجود ہے جو تعبیر کرتے وقت الجیریا کے متعلق وہ کچھ روک دیتی ہے جو کامیو اور اس کے کرداروں نے روکا تھا۔ جب اپنی زندگی کے آخری برسوں میں کامیو نے کھلے عام بلکہ پر جوش انداز میں الجیریا کی آزادی کے قوم پرست مطالبات کی مخالفت کی تو یہ کام بالکل اس انداز میں کیا جس انداز میں اس نے اپنے آرنلٹک کیریئر کے آغاز میں الجیریا کو پیش کیا تھا، البتہ اب اس کے الفاظ میں سرکاری اینگلو فرنچ سوتز حکام کا رنگ ملتا ہے۔ ہم کرٹل ناصر، عربی اور مسلم سامراجیت کے متعلق اس کے جملوں سے شناسا ہیں، لیکن الجیریا کے بارے میں ایک ناقابل مصالحت طور پر سخت سیاسی بیان اس کی سابقہ تحریر کا ایک برہنہ سیاسی خلاصہ لگتا ہے:

”جہاں تک الجیریا کا تعلق ہے تو قومی آزادی محض جذباتیت سے تحریک یافتہ فارمولا ہے۔ ایک الجیریائی قوم کبھی بھی نہیں رہی۔ یہودی، ترک، یونانی، اطالوی اور بربر اس ممکنہ قوم کی قیادت پر دعویٰ کرنے کے مجاز ہوں گے۔ موجودہ صورت حال میں الجیریا میں صرف عربی آباد نہیں۔ بالخصوص فرانسیسی آباد کاری کا حجم اور دورانیہ ایک ایسا مسئلہ پیدا کرنے کے لیے کافی ہیں جس کی تاریخ میں پہلے کوئی نظیر نہیں ملتی۔ الجیریا نے فرانسیسی بھی لفظ سے کٹل مفہوم میں دیسی ہیں۔ نیز ایک خالصتاً عربی الجیریا وہ اقتصادی خود مختاری حاصل نہیں کر سکے گا جس کے بغیر سیاسی آزادی محض ایک سراب ہے۔ فرانسیسی کاوش چاہے کتنی ہی ناکافی رہی ہے، لیکن یہ اس قدر مہیب ہے کہ آج کوئی بھی اور ملک یہ ذمہ داری اپنے کندھوں پر لینے کو تیار نہیں ہوگا۔“

مزے کی بات یہ ہے کہ کامیو اپنے ناولوں یا دیگر تحریروں میں جہاں بھی ایک کہانی سناتا ہے تو الجیریا میں فرانسیسی موجودگی کو ایک خارجی بیانیے کے طور پر دیا جاتا ہے، ایک جو ہر جو وقت اور نہ ہی تعبیر کے تابع ہے؛ یا پھر وہ اسے صرف تاریخ کے طور پر بیان کرتا ہے جو محض تاریخ کے طور پر بیان کی جارہی ہے۔ [بیتزے بورڈیوکی "Sociologie de l'Algerie" (۱۹۵۸ء) کا لہجہ اور انداز کس قدر مختلف ہے جس کا تجزیہ کامیو کے چمکانہ فارمولوں کو مسترد کرتا اور نوآبادیاتی جنگ کو دو متضاد معاشروں کے نتیجے کے طور پر صاف صاف بیان کرتا ہے۔] کامیو کی ہٹ دھرمی Meursault کے ہاتھوں ہلاک ہونے والے عرب میں پس منظر کے فقدان کا نتیجہ ہے؛ اسی طرح ان میں تباہی کا

احساس بھی جس کا مقصد نہ صرف عرب اموات (کیونکہ آبادیات کے لحاظ سے انہی کی اہمیت تھی) بلکہ فرانسیسی شعور کو بھی بیان کرنا ہے۔

چنانچہ یہ کہنا بالکل درست ہے کہ کامیو کے پیش کردہ بیانات الجیریا کے جغرافیہ پر سنگین اور وجودیاتی لحاظ سے زیادہ اہم دعوے جتاتے ہیں۔ وسیع فرانسیسی نوآبادیاتی مہم جوئی سے ہلکی پھلکی واقفیت رکھنے والے کسی شخص کے لیے بھی یہ دعوے اتنے ہی لغو ہیں جتنا کہ مارچ ۱۹۳۸ء میں فرانسیسی وزیر Chautemps کا یہ اعلان کہ عربی الجیریا میں ”ایک غیر ملکی زبان“ تھی۔ یہ دعوے صرف کامیو کے ہی نہیں، اگرچہ اس نے انہیں نیم شفاف اور پائیدار خصوصیت عطا کی۔ وہ انہیں میراث میں وصول کرتا اور تنقیدی رو یہ اختیار کیے بغیر الجیریا کے متعلق نوآبادیاتی تحریروں کی حویل روایت کے ذریعے متشکل ہونے والے وساتیر کے طور پر قبول کرتا ہے۔

کامیو کے قارئین اور نقاد فرانسیسی نوآبادیوں کے متعلق کتنے مفروضات میں شریک ہیں؟ اس کی ایک زبردست فہرست پہلی عالمی جنگ سے لے کر دوسری عالمی جنگ کے بعد تک فرانسیسی نصابی کتب کے ایک جائزے میں مینونلا سمیڈی نے پیش کی۔ اس کے اخذ کردہ نتائج دکھاتے ہیں کہ پہلی عالمی جنگ کے بعد فرانس کے نوآبادیاتی کردار، ایک عالمی طاقت کے طور پر اس کی تاریخ میں ”شاندار عہد“ فرانس کے نوآبادیاتی کارناموں (امن و خوش حالی قائم کرنا، دیسی لوگوں کے فائدے کے لیے مختلف سکول و ہسپتال، وغیرہ) کے غنائی بیانات پر اصرار متواتر بڑھتا گیا؛ کہیں کہیں تعدد استعمال کرنے کا ذکر بھی آیا ہے، لیکن ان واقعات کو غلامی و استبدادیت ختم کرنے اور ان کی جگہ امن و خوشحالی لانے کے لیے فرانس کے اعلیٰ نصب العین میں ملفوف کیا گیا۔ شمالی افریقہ نمایاں ہے، لیکن سمیڈی کے مطابق کہیں بھی اس امکان کو تسلیم نہیں کیا گیا کہ نوآبادیاں خود مختار بن سکتی ہیں؛ ۱۹۳۰ء کی دہائی میں قوم پرستانہ تحریکیں سنجیدہ چیلنجوں کے بجائے ”مشکلات“ ہیں۔

سمیڈی کہتی ہے کہ دو عالمی جنگوں کے درمیانی عرصے میں یہ نصابی کتب فرانس کی برتر نوآبادیاتی حکومت کو برطانیہ کی نوآبادیاتی حکومت سے ممتاز کرتی اور تائید دیتی ہیں کہ فرانسیسی مقبوضات پر کسی تعصب اور نسل پرستی کے بغیر حکومت کی جارہی ہے۔ ۱۹۳۰ء کی دہائی تک یہ نکتہ نظر بار بار دہرایا جاتا ہے۔ مثلاً جب الجیریا میں تشدد کے واقعات کا ذکر آیا تو انہیں ایسے انداز میں پیش کیا گیا کہ جیسے فرانسیسی افواج نے اس قسم کے ناپسندیدہ کام دیسی لوگوں کی لوٹ مار اور شورش سے

تنگ آ کر رہی کیے۔ تاہم، اب الجیریا "ایک نیا فرانس" بن گیا ہے: خوش حال، اعلیٰ مدرسوں، ہسپتالوں اور مرکزوں سے بھرپور۔ آزادی کے بعد بھی فرانس کی نوآبادیاتی تاریخ کو بنیادی طور پر تعمیری لحاظ سے دیکھا جاتا ہے جس نے اس کے اور سابقہ نوآبادیوں کے درمیان "برادراتہ" روابط کے لیے بنیاد رکھی۔ ہم صرف اس بنیاد پر ہی تعمیری رجحان کی رو میں نہیں بہہ سکتے یا نظریاتی تاثرات کو قبول نہیں کر سکتے کہ فرانسیسی ناظرین کو مقابلے کا صرف ایک پہلو متعلقہ دکھائی دیتا ہے، یا نوآبادیاتی فصلوں اور دیسی مداخلت کا پہلو ایک بڑی یورپی روایت کی پرکشش انسان دوستی سے پریشان کن طور پر منحرف نظر آتا ہے۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ کامیو کے بیشتر مشہور فنکشن میں الجیریا کے متعلق وسیع و عریض فرانسیسی نکتہ نظر سمویا ہوا ہونے کی وجہ سے اس کا کام کم نہیں بلکہ زیادہ دلچسپ ہے۔ اس کا صاف انداز، غصے سے بھرپور اخلاقی الجھنوں کو منکشف کرنا، اس کے کرداروں کے پریشان کن ذاتی مقدر۔۔۔ سبھی کچھ الجیریا میں فرانسیسی تسلط کی تاریخ پر مشتمل ہے، اور درحقیقت اسے دوبارہ زندہ کرتا ہے۔

ایک مرتبہ پھر جغرافیہ اور سیاسی مقابلے کے درمیان باہمی تعلق کو ان جگہوں پر دوبارہ زندہ کرنا پڑے گا جہاں (ناولوں میں) کامیو اس پر بالائی ڈھانچے کا ایک علاف اوڑھاتا ہے اور جسے سارتر نے "نفییت کی آپ وہا" مہیا کرنے کے طور پر سہرا لیا۔ "L'Etranger" اور "La Peste" دونوں ہی عربوں کی اموات کے بارے میں ہیں۔۔۔ ایسی اموات جو فرانسیسی کرداروں کو درپیش ضمیر و فکر کی مشکلات اجاگر کرتی ہیں۔ نیز، سول سوسائٹی کا اس قدر تھکے انداز میں پیش کیا گیا ڈھانچہ۔۔۔ میونسپلٹی، عدالتیں، ہسپتال، ریسٹورنٹس، کلب، تفریحات، سکول۔۔۔ فرانسیسی ہے، البتہ مرکزی طور پر یہ غیر فرانسیسی آبادی کے لیے ہے۔ اس بارے میں کامیو کی تحریر کے انداز اور فرانسیسی نصابی کتب میں پیش کیے جانے کے انداز میں مطابقت نہایت دلچسپ ہے:

"ناول اور افسانے ایک مطبوعہ اور حکومت بنائی گئی مسلم آبادی پر حاصل کردہ فتح کا نتیجہ بیان کرتے ہیں۔ یوں کامیو فرانسیسی افضلیت کی توثیق کرتے اور اسے مستحکم بناتے ہوئے الجیریا کی مسلمانوں کے خلاف ایک صدی سے زائد عرصے سے جاری حاکمیت کی ہم سے اختلاف اور نہ ہی ناپسندیدگی رکھتا ہے۔"

مقابلے کا محور عسکری کشمکش ہے جس کے اولین قائدین مارشل تھیوڈور بوگوٹو اور امیر عبدالقادر

روایات اور انداز حیات کا احترام کرتی تھی، مگر حقیقت میں ان کی واحد دلچسپی کم سے کم کوشش کے ذریعے حکومت کرنا تھا۔ لیکن سوم کا دعویٰ کہ وہ ایک عرب بادشاہت تعمیر کر رہا تھا: جبکہ اس کے مرکزی تصورات فرانسیسی معیشت اور الجیریا میں فرانسیسی نوآبادکاری کو امریکی رنگ میں رنگنا تھے۔“

۱۸۷۲ء میں الجیریا پہنچنے پر Daudet Tartarin نے خود سے وعدہ کیے گئے ”مشرق“ کی چند ایک جھلکیاں دیکھیں، اور اس نے خود کو اپنے آبائی Tarascon کی ایک سمندر پار نقل ہی پایا۔ Segalen اور ژید جیسے مصنفین کے لیے الجیریا ایک انوکھا مقام ہے جہاں ان کے اپنے روحانی مسائل۔۔۔ Janine کے روحانی مسئلے کے طرح۔۔۔ حل اور دور کیے جاسکتے ہیں۔ کہیں کہیں دیسی باشندوں پر بھی توجہ دی گئی جن کا مقصد اپنی مرضی منوانے کے لیے عارضی مواقع مہیا کرتے رہنا ہے۔۔۔ نہ صرف L'Immoraliste میں مائیکل بلکہ La Voie royale کے کمبوڈیائی ماحول میں مالراکس کا مرکزی کردار پر کن بھی۔ الجیریا کی فرانسیسی تصویر کشی میں اختلافات۔۔۔ چاہے وہ Malek Alloula کے تجزیہ میں آنے والے بھونڈے حرم پوسٹ کارڈ ہوں یا فنی کولونا اور کلاڈ براہمی کی پیش کردہ بشریاتی شہادتیں یا کامیو کی تحریر میں نمائندگی پانے والے بیایے۔۔۔ سب کے ڈانڈے فرانسیسی نوآبادیت کے جغرافیائی morte-main سے ملائے جاسکتے ہیں۔

بیسویں صدی کے اوائل میں جغرافیہ اور نوآبادیاتی فکر کی تحریروں میں مزید دریافت کیا جاسکتا ہے کہ فرانسیسی منصوبہ کس قدر عمیق، متواتر افراکش پانے والا، متحد اور باقاعدہ و منظم ہے۔ البرٹ Sarraut کی "Grandeur et servitude coloniales" میں نوآبادیت کا کم از کم مقصد بھی نوع انسانی کا حیاتیاتی اتحاد (la solidarite humaine) قرار دیا گیا۔ اپنے مسائل بروئے کار نہ رکھنے والی نسلوں (مثلاً فرانس کے سمندر پار علاقوں میں دیسی باشندے) کو دوبارہ انسانی خاندان کا حصہ بنانا ہے۔ جیورجیز ہارڈی اپنی کلاسیک "Politique coloniale et le partage du terre aux XiXe et XXe Siecles" میں یہ کہنے کی جرأت کرتا ہے کہ ”نوآبادیوں کو فرانس میں شامل کیے جانے کے باعث ایک و فور کو تحریک ملی اور نہ صرف متعدد نوآبادیاتی تاول سامنے آئے بلکہ اخلاقی اور ذہنی صورتوں کے تنوع کی قبولیت بھی پیدا ہوئی، مصنفین کو نفسیاتی کھوج کے نئے طریقے اپنانے کا بڑھا ملا۔“

چنانچہ کامیو کے ناول اور کہانیاں بے کم دکاست انداز میں الیگزینڈر فرانسسی تسلط کی روایات، محاوروں اور حکمت عملیوں کو کشید کرتی ہیں۔ وہ ”احساس کے اس مہیب ڈھانچے“ کو نہایت شاندار انداز میں بیان کرتا ہے۔ لیکن اس ڈھانچے کو سمجھنے کے لیے ہمیں کامیو کی تحریروں کو نوآبادیاتی الجھن کی میٹروپولیٹن کا یا کلپ کے طور پر لینا ہوگا: وہ ایک فرانسیسی سامعین کے لیے لکھنے والے کولون کی نمائندہ ہیں جن کی ذاتی تاریخ فرانس کے اس جنوبی صوبے کے ساتھ ناقابل تخیل طور پر بندھی ہوئی ہے؛ کسی بھی اور جگہ تاریخ کا واقع ہونا بعید از فہم ہے۔ تاہم علاقے کے ساتھ بندھن کے رویے مضحکہ خیز طور پر قاری میں اس قسم کی توقعات کے لیے ضرورت کے متعلق سوالات کو تکرار دلاتے ہیں۔ اس لا پرواہ طریقے سے جب فرانسیسی ماضی کا تشدد منسوخ ہو جائے تو یہ رویے کم اہم اور کثیف ہو جاتے ہیں۔

Meursault کی الجھن دوسروں کی الجھن سے زیادہ اساسی نوعیت کی ہے۔ اگر ہم مان بھی لیں کہ غلط طریقے سے تشکیل دی گئی عدالت ایک متواتر وجود رکھتی ہے، تو Meursault خود بھی اس حتمیت کو سمجھتا ہے؛ کم از کم وہ راحت اور حکم عدولی کا اکٹھا تجربہ کر سکتا ہے: ”میں نے درست کہا تھا، میں نے ایک مرتبہ پھر درست کہا تھا، میں اب بھی درست تھا۔ میں نے اس طرح زندگی گزاری تھی اور اس طرح زندگی گزار سکتا تھا۔ میں نے یہ کیا اور وہ نہ کیا۔ میں نے وہ دوسرا کام نہ کیا۔ سو یوں سمجھ لیں کہ میں ہمیشہ اس لمحے اور اس طلوع سحر کا منتظر تھا جب میری بریت ہو۔“

یہاں کوئی ممکنہ راہیں، کوئی متبادل، کوئی انسانی ذیلی صورتیں موجود نہیں۔ کولون حقیقی انسانی کاوش اور ایک منظم طور پر غیر عادل سیاسی نظام کو چھوڑنے سے انکار کی مشکل دونوں کی تجسیم ہے۔ Meursault کی خودکشی کا اپنی گہرائی میں تنازعہ طاقت کو تسلیم کرنا صرف اس مخصوص تاریخ و اس مخصوص کمیونٹی میں ہی ظہور پذیر ہو سکتا تھا۔ آخر میں وہ خود کو جوں کا توں قبول کرتا اور یہ بھی سمجھ لیتا ہے کہ اس کی ماں (جو ایک بوڑھے آدمی کے گھر تک محدود تھی) نے دوبارہ شادی کا فیصلہ کیوں کیا: ”اس نے نئی شروعات کی تھی۔۔۔ قبر میں پاؤں لٹکائے بیٹھی ماں کا دوبارہ آزادی محسوس کرنا اور ہر چیز کو نئے سرے سے جینے کے لیے تیار رہنا تھا۔“ ہم نے یہاں جو کچھ کرنا تھا کر لیا، سو آؤ اب اسے نئے سرے سے کریں۔ یہ المناک طور پر غیر جذباتی ہٹ دھرمی نو شباب یافتہ پیدائش اور باز پیدائش کے لیے غیر مذہب انسانی استعداد میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ کامیو کے قارئین نے ”L'Etranger“ کے

ساتھ ایک آزادی یافتہ وجودی انسانیت کی ہمہ گیریت منسوب کی جو جراثیم اندر روایت کے ساتھ کائناتی بے نیازی اور انسانی ظلم کا سامنا کرتی ہے۔

"L'Etranger" کو اس جغرافیائی ربط میں دوبارہ رکھنا جہاں سے اس کا بیان ابھرا گویا اسے تاریخی تجربے کی زیادہ چمکی صورت میں دیکھنے کے مترادف ہے۔ آرویل کی تحریر اور انگلینڈ میں رہنے کی طرح کامیو کا سادہ انداز اور لگی لپٹی کے بغیر سماجی حالات کا بیان نہایت پیچیدہ تضادات کو چھپالیتا ہے، فرانسیسی الجیریا کے ساتھ اس کی وفاداری کے احساسات انسانی حالت کی کہانی کے طور پر چھپ جاتے ہیں۔ یہ ہے وہ چیز جس پر آج بھی اس کی سماجی اور ادبی ساکھ منحصر ہے۔ تاہم، ہمیشہ زیادہ مشکل اور چیلنج کرنے والے متبادل موجود ہونے، پھر فرانس کے علاقائی تسلط سے اور سیاسی حاکمیت سے انکار کرنے، الجیریائی قوم پرستی کی تفہیم کو روکنے کی وجہ سے کامیو کی حدود ناقابل قبول طور پر مفلوج کر دینے والے لگتی ہیں۔ اپنے عہد کے نوآبادیت مخالف ادب۔۔۔ چاہے فرانسیسی یا عرب۔۔۔ کے مد مقابل کامیو کی کہانیاں ایک متنی جان داری رکھتی ہیں جس میں نوآبادیاتی کاوش کی المناک انسانی سنجیدگی، تباہ ہونے سے قبل، اپنی آخری عظیم توضیح حاصل کرتی ہے۔ وہ ایک فالتوین اور اسی کو بیان کرتی ہیں جسے ہم ابھی تک پوری طرح نہیں سمجھ، یا اس سے خود کو باز یاد نہیں کروا سکے۔



(مشمولہ "ثقافت اور سامراج"، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۹ء)

”قلب ظلمات“ میں نسل پرستی اور عظمت

ہیومر سر کر ٹلر / جمل کمال

چینوا اچھے، جو بیشتر دوسرے تنقید نگاروں کی بہ نسبت نسل پرستی کے مسئلے سے ذاتی طور پر زیادہ قریب ہے، اس بات پر سخت برہم ہے کہ کونزید ایک ”پکا نسل پرست“ اور اس سے وہ یہ نتیجہ برآمد ہے کرتا ہے کہ کونزید کے ناول ”قلب ظلمات“ کو ایک عظیم فن پارہ نہیں سمجھا جاسکتا۔ اچھے نے اپنا دعویٰ نہایت صریح انداز میں پیش کیا ہے:

”اصل سوال یہ ہے کہ ایک ایسا ناؤ جس میں انسانوں کے ایک بہت بڑے گروہ کو انسانی اور شخصی خصوصیات سے محروم کرنے کے اس عمل کا جشن منایا گیا ہو، کیا وہ فن کا شاہ پارہ کہلانے کا مستحق بن سکتا ہے؟ میرا جواب ہے: نہیں، کبھی نہیں۔۔۔۔۔ میں ایک ایسی کتاب کا ذکر کر رہا ہوں کہ جو نہایت ہی بے ہودہ انداز میں ایسے متعصب اور توہین آمیز رویے کی نمائش کرتی ہے جس کے باعث انسانوں کا ایک بہت بڑا گروہ ماضی میں ناقابل بیان مصیبتیں اور اذیتیں جھیل چکا ہے اور آج بھی مختلف صورتوں میں اور مختلف مقامات پر جھیل رہا ہے۔ میں ایک ایسی کہانی کا ذکر کر رہا ہوں کہ جس میں سیاہ فام لوگوں کی انسانی حیثیت پر ہی سوالیہ نشان لگادیا گیا ہے۔ میرے لیے یہ ناقابل تصور بات ہے کہ ایسی مریشنا نہ تحریر میں عظیم فن، بلکہ اچھا فن بھی موجود ہو سکتا ہے۔“

اپنے اس مضمون میں، میں اچھے کے نکالے ہوئے اس نتیجے کا تفصیل سے تجزیہ کر کے اسے رد کروں گا، اور اس عمل میں اس بات کی ایک قابل قبول وضاحت پیش کروں گا کہ ادب میں عظمت کا دار و مدار کن باتوں پر ہے اور ”قلب ظلمات“ کو ایک عظیم فن پارہ سمجھنے کا کیا جواز ہے۔

کونریڈ پراجیپے کے اس شدید اعتراض کے پہلی بار شائع ہونے سے لے کر اس کی حالیہ اشاعت تک ایک طویل عرصہ گزرنے کے باوجود یہ بات خاص طور پر مناسب معلوم ہوتی ہے کہ اس مسئلے کا ایک بار پھر نئے سرے سے جائزہ لیا جائے۔ اس کی پہلی وجہ تو یہی ہے کہ کونریڈ کے ناول پراجیپے کے اعتراضات کا اب تک مناسب طور پر جواب نہیں دیا گیا۔ علاوہ ازیں، ان تمام برسوں میں پراجیپے کا مضمون اس انداز تنقید کی ایک علامت بن گیا ہے جو بعد از وضعیاتی تنقید میں روز بروز مقبول ہوتا جا رہا ہے۔ بعض لوگ اس مضمون کو ایک مثالی تحریر کا درجہ دینے لگے ہیں؛ اسے بے شمار انتخابوں میں شامل کیا گیا ہے؛ اور یہ بہت سے کالجوں میں لازمی مطالعے کا حصہ ہے چنانچہ اس مضمون کو نئے سرے سے پڑھنا اور اس فن پارے کی روشنی میں، جس کی عظمت پر اس مضمون میں اعتراض کیا گیا ہے، اس پر غور کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ایک ایسے انداز تنقید کے نمونے کے طور پر جو ادبی تحریروں کو ان کے مصنفوں کی ذات پر لگائے ہوئے الزامات کی شہادت کی سطح پر اتار لاتی ہے، پراجیپے کا مضمون ہمیں مجبور کرتا ہے کہ اپنی توجہ کا رخ تنقید کا ہدف بننے والے فن پارے کی طرف دوبارہ موڑ دیں اور یہ سوال کریں کہ آیا اس قسم کی تنقید واقعی کوئی موزونیت رکھتی ہے۔

اپنے ناول ”کھرتی دنیا“ میں پراجیپے نے دکھایا ہے کہ کسی پورے معاشرے کو ”غیر مہذب“ یا ”پسماندہ“ قرار دینے کا مطلب ایک خطرناک زمین پر قدم رکھنا ہے۔ کونریڈ کے ناول ”قلب ظلمات“ پر اس کی تنقید بھی، دوسری باتوں کے علاوہ، اسی بحث کو آگے بڑھاتی ہے۔ اور یہ کام اس نے بہت قائل کرنے والے انداز میں کیا ہے۔ تاہم، پراجیپے اپنی تنقید میں ہمیں اس بات پر قائل کرنے سے قاصر رہا ہے کہ کونریڈ نے اپنے ناول میں جن ”پسماندہ“ لوگوں کو بیان کیا ہے، ان کی بابت کونریڈ کا رویہ اس کے ناول کے عظیم سمجھے جانے کو کس طرح ناممکن بنا دیتا ہے۔ اس کی وجہ میرے نزدیک یہ ہے کہ پراجیپے کونریڈ کے ناول میں اس تناؤ اور ابہام کو محسوس کرنے میں ناکام رہا ہے، جن کے باعث یہ ایک عظیم فن پارہ ہے۔ اچھے کو اس میں نسل پرستی کے عناصر دکھائی دیتے ہیں، اور بلاشبہ وہ اس میں موجود ہیں، لیکن وہ نسل کے تصور اور مغربی تہذیب کے بارے میں ناول کے غیر قطعی انداز کو بھانپنے میں ناکام رہا جو کہانی کے راوی کے اس تحقیر آمیز انداز میں مضمر ہے جس کے ساتھ وہ اس استحصال اور لالچ کا ذکر کرتا ہے جو اس کے نزدیک یورپ کی مخصوص بیماری ہے۔ اس ضمن میں دو باتوں کو بہت صاف انداز میں بیان کرنے کی ضرورت ہے: اول، نسل پرستی کا عنصر ناول پر اتنا غالب نہیں ہے جتنا

اچھے نے بتایا ہے، اور یقینی طور پر یہ عنصر اتنا طاقت ور نہیں ہے کہ ناول کو بطور ایک فن پارے کے تباہ کر کے رکھ دے۔ دوم: فن میں ”عظمت“ نسل پرستی کے عناصر کے باوصف موجود ہو سکتی ہے بشرط یہ کہ اس میں تلافی کرنے والے دیگر عوامل بھی پائے جاتے ہوں جن کی بدولت ناول کی متبادل تعمیر کرنا ممکن اور محسوس بات ہو۔ آئیے اب ان دونوں نکات پر باری باری غور کریں۔

میں اپنی بات کا آغاز اچھے کے اٹھائے ہوئے تمام اعتراضات کی فہرست کروں گا جن کی بنا پر اس کا موقف ہے کہ کونریڈ ایک نسل پرست ہے اور ”ہندا“ یہ ممکن نہیں کہ اس نے ایک عظیم فن پارہ تخلیق کیا ہو۔

- (۱) کونریڈ (مارلو) بار بار nigger (جھٹی) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔
- (۲) کونریڈ کو [بطور فرد کے] ”جھپٹوں کے ساتھ کوئی بڑا مسئلہ درپیش تھا“ جس کا اظہار اس کے پہلی بار کسی سیاہ فام شخص کو دیکھنے کے احوال سے ہوتا ہے۔
- (۳) کونریڈ [مارلو] افریقیوں کو محض ”جھوٹے لہراتے ہاتھوں بیروں اور مٹکتی آنکھوں“ کے طور پر پیش کرتا ہے اور انہیں زبان عطا کرنے کو تیار نہیں۔
- (۴) کونریڈ (مارلو) افریقی عورت کو ایک مخصوص طرح سے بیان کرتا ہے جو اچھے کے خیال میں ”کہانی کے اختتام پر نمودار ہونے والی سلجھی ہوئی یورپی عورت کے مقابل ایک جنگلی عورت“ کی حیثیت رکھتی ہے۔
- (۵) کونریڈ [مارلو] کی زبانی فارمین کا ذکر۔
- (۶) کرنز کا مقامی باشندوں پر تحکم، جس کے نتیجے میں ”افریقا کو محض ایک اسٹیج کے پس منظر تک محدود“ کر دیا گیا ہے، ”تا کہ ایک حقیر یورپی دماغ کے رفتہ رفتہ منتشر ہونے کا ڈر ادا دکھایا جاسکے۔“
- (۷) اور آخری بات، اچھے کے لفظوں میں، [افریقی باشندوں] کو انسانی اور شخصی خصوصیات سے محروم کر دیا جانا۔

اچھے کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ کونریڈ ”نگر“ کا لفظ بڑی بے پروائی سے بار بار استعمال کرتا ہے۔ کم از کم اتنی بات تو درست ہے کہ کہانی کا راوی مارلو ضرور ایسا کرتا ہے۔ اچھے ناول کے مصنف اور اس کے مرکزی کردار میں کہیں بھی واقعتاً امتیاز نہیں کرتا۔ سوال یہ ہے کہ آیا مارلو کے زبان

کے استعمال میں ایسی کوئی معنی خیز بات ہے جو اچپے کے مجموعی موقف کے سلسلے میں اہمیت رکھتی ہو۔ میرا خیال ہے ایسی کوئی بات نہیں ہے، کیونکہ اگر ناول کا راوی کا نگو کے مقامی باشندوں کا ذکر ایک ناپسندیدہ نام سے کرتا ہے تو اس سے کونزید یا کونزید کے ناول کے بارے میں کوئی نتیجہ نہیں نکالا جاسکتا۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ مارلو کے لفظ ”نگر“ کے استعمال کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ خود اس لفظ کو تحقیر آمیز سمجھتا ہے۔ شہد ہوتا ہے کہ وہ اس لفظ کو کسی بھی دوسرے لفظ جیسا خیال کرتا ہے، کیونکہ انیسویں صدی کے اواخر میں اس لفظ کے استعمال سے ایسا شدید جذباتی رد عمل پیدا نہیں ہوتا تھا جیسا آج ہوتا ہے۔ تاہم، اگر مارلو پر ”نسل پرست“ کا لیبل کسی طرح چسپاں ہو بھی جائے تو اس سے ہمیں یہ اختیار نہیں مل جاتا کہ کونزید کی ذات یا اس کے ناول کے بارے میں کوئی نتیجہ اخذ کریں۔ ہر کوئیس اور اٹلس مل کر بھی اس دلیل کو متحرک نہیں کر سکتے کہ مارلو نسل پرست ہے، چنانچہ کونزید یا کونزید کا ناول بھی نسل پرست ہے۔۔۔۔۔ ان دونوں باتوں کے درمیان بہت وسیع خلیج حائل ہے۔ مثال کے طور پر یہ عین ممکن ہے کہ کونزید مارلو کے نسل پرستانہ خیالات کو مضحکہ اڑانے کے لیے نمایاں کر رہا ہو۔۔۔۔۔ جیسا کہ اس نے ناول میں متعدد مقامات پر یورپی لوگوں میں سفید رنگ کے لیے پائی جانے والی پسندیدگی پر دلچسپ ہیرایوں میں طنز کیا ہے۔ بہر کیف مارلو کی نسل پرستی لازمی طور پر کونزید کی نسل پرستی نہیں ہے۔ نہ اسے لازمی طور پر ناول کا نقص قرار دیا جاسکتا ہے۔ آئیے اب ہم اچپے کے دوسرے اعتراضات کا جائزہ لیتے ہیں۔

اچپے کے اٹھائے ہوئے کئی نکات کے سلسلے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ کونزید وہی کچھ بیان کر رہا تھا جو اس نے دیکھا، اور وہ ناول میں اپنے ذاتی تجربات بھی شامل کر رہا تھا؟ ہم سب جانتے ہیں کہ اس ناول میں سوانحی عناصر موجود ہیں۔ اس ضمن میں، مقامی باشندوں کا، اس کا بیان دانستہ طور پر تحقیر آمیز نہیں ہے؛ اس بیان کا مقصد محض ان لوگوں اور ان واقعات کو بیان کرنا ہے جنہیں اس نے دیکھا تھا۔ اس حقیقت کے باوجود کہ وہ جن عرسوں کی مدد سے دیکھ رہا تھا وہ یورپ میں سفید فام کاریگروں کے ہاتھوں ڈھالے گئے تھے، ناول میں مصنف نے بیان وہی کچھ کیا جو اس نے دیکھا تھا۔ اس صورت میں نسل پرستانہ عنصر کونزید سے زیادہ غیر ارادی کہا جاسکتا ہے، جس کا مطلب ہے کہ وہ عنصر موجود تو ہے لیکن اسے افریقہ کو انسانی خصوصیات سے محروم کرنے کے عمل کا ”جشن

منانے“ کے مترادف قرار نہیں دیا جاسکتا۔

اس دلیل کا جواب اچھے یہ کہ کر دیتا ہے کہ ”میں کسی شخص کے آنکھوں دیکھے احوال کا بھی اعتبار کرنے کو تیار نہیں اگر مجھے شک ہو کہ اس شخص کی آنکھیں اس قدر یرقان زدہ ہیں جیسی کونریڈ کی آنکھیں“، غالباً یہاں اچھے کی مراد کونریڈ کے ”صہیوں کے ساتھ درپیش مسئلے“ سے ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ بد قسمتی سے اس کی دلیل بودی ہے، کیونکہ کونریڈ کے ذاتی مسائل کچھ بھی کیوں نہ رہے ہوں، اس کے ناول کے کردار کے لیے ضروری نہیں کہ وہ دنیا کو کونریڈ کی آنکھوں سے دیکھتا ہو۔ اصل سوال یہ ہے کہ مارلوسل پرست ہے یا نہیں، اور اگر ایسا ہے (اور ممکن ہے ایسا ہی ہو) تب بھی وہ جو کچھ کہ رہا ہے اس کو سنا فائدہ مند ثابت ہو سکتا ہے، کوئی انتہائی یرقان زدہ آنکھوں والا شخص بھی ایسی چیزیں دیکھ سکتا ہے جو ہماری نظر میں آنے سے رہ گئی ہوں۔

لیکن زبر بحث نکتے کے لحاظ سے، محض یہ کہنا کافی نہیں، جیسا کہ اچھے نے کہا ہے، کہ کونریڈ افریقا کے ان نقوش کو نظر انداز کر دیتا ہے جو اس تصور سے مطابقت نہ رکھتے ہوں جسے پیش کرنے پر وہ مصر ہے۔ بلاشبہ یہ بات تو ہے ہی، لیکن ناول کے لیے مرکزی اہمیت اس بات کی نہیں ہے کہ کونریڈ نے کیا نہیں دیکھا بلکہ اس بات کی ہے کہ اس نے کیا دیکھا جسے اس نے بعد میں ناول کا حصہ بنایا۔ ہمیں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ کونریڈ مارلو کے ان تجربہ بات کا ایک حصہ بیان کر رہا ہے جو اسے کانگو میں پیش آئے۔ اس نکتے کی طرف میں دوبارہ آؤں گا۔

اچھے کو اس بات پر اعتراض ہے کہ کونریڈ نے ”[کرٹز کی مگتیر] کو تو زبان عطا کی لیکن [کرٹز کی افریقی داشتہ] کو اس سے محروم رکھا۔“ بلکہ اس سے بھی بڑھ کر اچھے کا اعتراض اس پر ہے کہ چارلی مارلو کے ارد گرد جو مقامی باشندے موجود ہیں وہ یا تو خاموش رہتے ہیں یا اگر بولتے بھی ہیں تو ٹوٹی پھوٹی انگریزی میں بس ایک آدھ ادھورا فقرہ۔ لیکن اس کی وضاحت آسانی سے کی جاسکتی ہے کہ ”ایمیزون“ (یہ اچھے ہی کا دیا ہوا نام ہے) جن حالات میں نمودار ہوتی ہے وہاں اس سے گفتگو کرنا ناممکن ہے، اور پھر، زیادہ عمومی طور پر، مارلو مقامی زبان نہیں بولتا اور اس کے لیے مقامی لوگوں سے گفتگو کرنا ممکن نہیں۔ برسیل تذکرہ میں یہ بھی کہنا چاہتا ہوں کہ اس ناول میں اظہار کی بذریعہ گویائی کوئی ایسی زیادہ اہمیت نہیں ہے۔ مارلو کے ارد گرد جو سفید فام لوگ پائے جاتے ہیں ان کی بات چیت سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ وہ تنگ نظر، احمق، حریص، ترقی کرنے کے لیے بے قرار چھپورے لوگ

ہیں۔۔۔۔۔ اور یہ بات بعض اوقات خود مارلو کے لیے بھی درست معلوم ہوتی ہے۔ بہر کیف، ”اظہار“ محض زبان تک محدود نہیں ہوتا، اور ”ایمیزون“ جو کچھ لفظوں میں نہیں کہتی وہ شاندار طور پر مبلغ ہے۔ یہ ”وحشی اور شاندار“ عورت جو ”ہم سب کو یوں دیکھ رہی تھی جیسے اس کی زندگی کا دارومدار ہی اس بات پر ہو کہ نظر جھپکے یا پھرے بغیر ہم پر جی رہے۔ یکا یک اس نے برہنہ بازو پھیلانے اور سر سے اوپر لے جا کر یوں کھڑے کر دیے جیسے بے اختیار ہو کر آسمان کو چھو لینا چاہتی ہو“، اس کا لہری خد کا ناول کے اختتام پر کونزید کی زبانی کرنز کی خیف اور خود فریبی کی شکار سنگیتز کے سرسری بیان سے کہیں زیادہ دلچسپ ہے۔ کرنز کی سنگیتز کی شخصیت کا یہ بیان پوری طرح درست ہو یا نہ ہو، عورت کو اس روشنی میں دیکھنا ضرور ممکن ہے۔۔۔۔۔ اور نقادوں نے ایسا کیا بھی ہے۔۔۔۔۔ اور اس عورت اور اچیسے کے بقول ”ایمیزون“ کے مابین تضاد کے رخ کو بہ آسانی انتہائی شاندار کالی عورت کے حق میں موڑا جاسکتا ہے۔ رخ موڑنے کا یہ ممکنہ عمل ناول میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے، جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے۔ لیکن ناول میں غیر قطعیت کے اور بھی منطقے ہیں جن کا سبب، آدمی کو شبہ ہوتا ہے، کونزید کا نہایت حقیقی ناگواری کا احساس ہے جو اس کے کانگو کے سفر کے دوران ”لوٹ مار کی بد قماش ترین چھینا جھپٹی“ کو قریب سے دیکھ کر پیدا ہوئی ”جس نے کبھی انسانی ضمیر اور جغرافیائی کھوج کی تاریخ کی صورت مسخ کی تھی۔“

اچیسے غیر منصفانہ طور پر کونزید کی اس ناگواری کو، جو ناول کے راوی کے ذریعے بیان کی گئی ہے، ”دل کے لبو سے تڑبذبات“ کہہ کر مسترد کر دیتا ہے، تاہم اس بات پر یقین کرنے کا خاصا معقول جواز موجود ہے کہ یہ حقیقی شے ہے۔ اس کی شہادت نہ صرف کونزید کے محولہ بالا الفاظ دیتے ہیں بلکہ خود ناول میں بھی متعدد ایسے کٹڑے موجود ہیں جو مارلو کے اس ابتدائی دعوے کی تصدیق کرتے ہیں کہ ”دنیا کی فتح کا، جس کے معنی زیادہ تر یہ ہیں کہ اسے ان لوگوں سے چھین لیا جائے جن کا رنگ ہمارے رنگ سے مختلف ہے یا ناکس ہمارے ناکوں سے قدرے چھٹی ہیں، اگر بہ نظر غائر جائزہ لیا جائے تو کوئی پر لطف چیز نہیں رہتی۔“

علاوہ ازیں، اس ناخوشگوار تاثر پر بھی غور کیجیے جو یورپ سے تعلق رکھنے والی چیزیں پیدا کرتی ہیں۔ کانگو پہنچ کر مارلو کو سرسبز دیرانے کے بچوں بیچ الٹی پڑی رنگ کھاتی مشینیں دکھائی دیتی ہیں جہاں کالے لوگ اپنے زخم چاٹنے اور اپنے گورے ”آقاؤں“ سے بچنے کے لیے پناہ لیتے ہیں جو ان کو بغیر کسی وجہ سے کے زرد کو ب کرتے ہیں۔ مارلو بھی کوئی بہت جذباتی آدمی نہیں، وہ خود میں گم رہنے

والا اور قدرے معذور شخص ہے؛ اور جن بے چہرہ لوگوں کا ذکر ”زائرین“ کے نام سے آتا ہے وہ بھی جذباتی لوگ نہیں اور ایک دوسرے سے سر جوڑے، بڑبڑاتے اور سازشیں کرتے رہتے ہیں۔ یہی لوگ بعد میں امتحانہ انداز سے اپنی رائے اندھا دھند داغتے ہیں تاکہ دُخانی کشتی پر حملہ آور ہونے والے دیسی لوگوں کو ڈرا کر بھگا سکیں، اور بعد میں خطرے کے مقابل اپنی بہادری کی ڈینگیں مارتے ہیں۔ مگر ان سے بھی زیادہ مضحکہ خیز ”کالروں، بہت چوڑے کفوں اور بے سنورے بالوں والا“ محاسب اعلیٰ ہے، ”اپنے ہی کھاتوں پر جھکا ہوا، بالکل درست لین دین کا درست اندراج کرنے میں مشغول“، لیکن جس ”کی وضع قطع بے شک کسی حجام کے یہاں رکھی ڈمی سے ملتی جلتی“ ہے، اڈے کا خشت ساز ہے جس نے سال بھر سے زائد عرصے سے کوئی اینٹ نہیں بنائی؛ وہ گماشتہ ہے جسے مارلو ”کئی کا پتا ہوا میٹسٹو فلیس“ کے نام سے یاد کرتا ہے؛ اور کرنز کا مسخر اچھلا ہے، جو اپنے پیوند لگے کوٹ کی ایک جیب میں جہاز رانی کے موضوع پر ایک کتاب اور دوسری جیب میں کارٹوس ٹھونے، جھاڑی میں غائب ہو جاتا ہے جب کہ اس کے پاس نہ تو چلانے کو کوئی کشتی ہے اور نہ داغنے کو کوئی بندوق! یہ کتاب جن کرداروں سے آباد ہے وہ ہرگز قابلِ تحسین لوگ نہیں ہیں..... آدم خوروں کو چھوڑ کر، جن کی طرف میں ذرا دیر میں لوٹوں گا۔

پہلے ہم اچھیے کے اٹھائے ہوئے اس نکتے پر غور کرتے ہیں کہ ”افریقا کو محض ایک اسٹیج کے پس منظر تک محدود“ کر دیا گیا ہے، ”تاکہ ایک حقیر یورپی دماغ کے رفتہ رفتہ منتشر ہونے کا ڈراما دکھایا جاسکے۔“ بلاشبہ یہ الزام چیزوں کو ضرورت سے زیادہ سادہ کر کے دیکھنے کا غماز ہے۔ کونرڈ نے دراصل افریقہ کے محض ایک حصے کو، اور بڑی ہوشیاری سے ایسے حصے کو چنا ہے جو نسبتاً غیر ترقی یافتہ ہے، اور لالچی یورپی لوگوں کے ہاتھوں بے محابا لوٹ کھسوٹ کو سہہ رہا ہے، اور اسے مارلو کے ظلمات کے قلب کی جانب سفر کے پس منظر کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس سفر کے دوران ہم مارلو کو مسخ شدہ کرنز سے مماثلت کو دریافت کرتے ہیں۔۔۔ کرنز جو یورپ کی ”اعلیٰ ترین“ تخلیق ہے، اور جن وحشی کالے لوگوں پر وہ کسی نہ کسی طور پر حکمرانی کر رہا ہے ان سے کہیں زیادہ وحشی ہو چکا ہے۔ لیکن کرنز کے ان لوگوں پر تسلط پانے کی اہمیت ان محکوم لوگوں کی سادہ لوحی یا گاؤدی پن کی طرف اشارہ نہیں کرتی۔ کرنز کا سحر، بے ظاہر، ہر کسی کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، جن میں ایسے لوگ بھی شامل ہیں جو اس سے کبھی ملے تک نہیں، جیسے مارلو۔ کرنز کے ساتھ افریقہ میں جو کچھ پیش آتا ہے وہ اتنا افریقہ کے رہنے

والوں پر تبصرہ نہیں جتنا اس لکیر کے دھندلے پن پر، جو اوٹلی باشندوں کو انتہائی تہذیب یافتہ یورپی باشندے کرٹوں سے علیحدہ کرتی ہے جس ”کی ماں“ ہمیں یاد رکھنا چاہیے [نیم انگریز اور باپ نیم فرانسیسی تھا۔ تمام یورپ نے کرٹوں کی تخلیق میں ہاتھ بٹایا تھا۔“ ناول سے یہ بات قطعاً واضح نہیں ہوئی کہ کون کس پر ”فوقیت“ رکھتا ہے۔

یہی ابہام، نہ صرف تہذیب بلکہ نسل کے معاملے میں بھی، اس وقت ظاہر ہوتا ہے جب مارلوفائر مین کا ذکر کر رہا ہے۔ اچھیے نے اس اقتباس کو پورا نقل کیا ہے، اور میں بھی ایسا ہی کروں گا:

”اور ان مصروفیتوں کے دوران میں مجھے اس وحشی پر بھی نظر رکھنی پڑتی تھی جو فائر مین کے فرائض انجام دے رہا تھا۔ وہ سدھا ہوا نمونہ تھا: عمودی یواکر میں آگ لگا سکتا تھا۔ وہاں میرے ماتحت کام کرتا تھا اور، سچ کہتا ہوں، اسے دیکھ دیکھ کر اتنی ہی روحانی بالیدگی حاصل ہوتی تھی جتنی کسی ایسے کتے پر نظر ڈال کر جو بر جس اور پروں والے ہیٹ پر مشتمل اوٹ پٹانگ سوانگ بھرے پچھلی ٹانگوں پر چل رہا ہو۔ چند مہینوں کی تربیت نے اس سچ سچ کے بھلے مانس کو کام کا آدمی بنا دیا تھا۔ جب وہ آنکھیں سیکڑ کر آب پیا اور وہاں پیا کو دیکھتا تو صاف پتا چلتا کہ جان ہتھیلی پر رکھ کے یہ کام انجام دے رہا ہے۔۔۔ اور مرے یار کے دانت بھی سوہن کی مدد سے ٹکیلے بنے ہوئے تھے، اور گھونگر یا لے بال عجیب و غریب نمونوں میں منڈے ہوئے اور دونوں گالوں پر زخموں کے تین تین آرائشی نشان۔ چاہیے تو یہ تھا کہ وہ کنارے پر تالیاں بجاتا اور پیر پٹختا نظر آتا مگر ایسا کرنے کے بجائے وہ، عجیب و غریب جادوگری کا بندھوا بنا، سدھا رہنے والے علم سے معمور، جاں فشرانی سے کام میں مصروف تھا۔“

یہ بات صاف ظاہر ہے کہ اس بیان میں نسل پرستانہ تحقیری فہرے موجود ہیں؛ مثلاً، فائر مین کی مماثلت ایک ایسے کتے سے دکھائی گئی ہے ”جو بر جس اور پروں والے ہیٹ پر مشتمل اوٹ پٹانگ سوانگ بھرے پچھلی ٹانگوں پر چل رہا ہو۔“ لیکن یہ بھی خیال رہے کہ اس کے فوراً بعد جو فقرہ آتا ہے، وہ یہ ہے: ”چند مہینوں کی تربیت نے اس سچ سچ کے بھلے مانس کو کام کا آدمی بنا دیا تھا۔“ اور اس فقرے میں ایک ایسے شخص کی تحسین محسوس ہوتی ہے جو ٹیکنے میں تیز ہے۔ بعد میں ہمیں رویے کا یہ دلچسپ تضاد اس موقع پر بھی نظر آتا ہے جب مارلو کہتا ہے کہ ”چاہیے تو یہ تھا کہ وہ کنارے پر تالیاں

بجائے وہ عجیب و غریب جادوگری کا بندھوا بنا، سدھارنے والے علم سے معمور، جاں فشانی سے کام میں مصروف تھا۔ ”فائر مین“ پچھلی ٹانگوں پر چلتے ہوئے کتے کی طرح، بھی ہے اور ”کچ کچ کا بھلا مانس“ بھی۔ مزید یہ کہ یہ ”وحشی“ جو جہاز کے انجن سے پوری طرح مسحور ہے، ”سدھارنے والے علم سے معمور“ اور ”جاں فشانی سے کام میں مصروف“ بھی ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ کونزید کام اور علم کو، اور ان کے ساتھ ”ضبط“ کو، تہذیب کے مثبت پہلوؤں میں شمار کرتا تھا۔ اس کے باوجود ہم انھیں فائر مین کے طرز عمل میں ظاہر ہوتا دیکھتے ہیں۔ اس طرح ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو متضاد خیالات اس پیکار کی جانب اشارہ کرتے ہیں جو خود ناول نگار کے ذہن میں پرپا ہے۔ یہ پیکاریں شاعرانہ تخیل سے جلا پاتی ہیں اور غلط مطلق اشاروں اور متضاد مثالوں میں ظاہر ہوتی ہیں۔

یہ تناؤ اور ابہام ناوں میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے اور اسے شروع سے آخر تک محسوس کیا جاسکتا ہے۔ نسل پرستانہ عناصر کے پہلو بہ پہلو تحسین، تائید اور ممکنہ طور پر لگاؤ کے عناصر بھی موجود ہیں۔ لیکن یہ آخر الذکر عناصر انچیسے کی نگاہ میں نہیں آتے۔ وہ محض نسل پرستانہ عناصر پر اصرار کرتا ہے اور یوں ان تنازعات کو نظر انداز کر دیتا ہے جو اس ناول کی بنیادی خصوصیت ہیں۔ یہ بات انچیسے کے اس تبصرے کی روشنی میں اور بھی زیادہ واضح ہو جاتی ہے جو اس نے سکان گیر کی موت کے واقعہ پر کیا ہے۔ ”جو نظر اس نے مجھ پر ڈالی تھی اس کی مانوس گہرائی آج تک میرے حافظے میں صحیح سلامت ہے۔ جیسے دور دراز کی کسی رشتے داری کا دعویٰ جس پر ایک عظیم ترین لمبے میں مہر تصدیق ثبت ہوئی ہو۔“

انچیسے تسلیم کرتا ہے کہ مارلو نے اس کالے آدمی کے ساتھ اپنی ”دور دراز کی رشتے داری“ کو محسوس کیا، لیکن اپنے اس اقرار کو انٹارکس دیتے ہوئے کہتا ہے کہ مارلو کو اس بات کا رنج ہے کہ کالا آدمی سفید آدمی پر ”حق جمانے چلا ہے“ جو ”نا قابل برداشت بات ہے۔“ یہ بات ناول کے محولہ بالا اقتباس سے کہیں ظاہر نہیں ہوتی، خصوصاً اس حقیقت کی روشنی میں کہ مارلو کے نزدیک یہ ”ایک عظیم ترین لمحہ“ ہے۔ کسی یاد کے ذہن سے محو نہ ہو پانے کے بہت سے اسباب ہو سکتے ہیں، لیکن عموماً اس کا سبب یہ نہیں ہوتا کہ وہ یاد ”نا قابل برداشت“ تھی۔ اس کے برعکس نا قابل برداشت یادیں تو ذہن سے بہت تیزی سے محو کر دی جاتی ہیں یا کہیں لاشعور میں گہری و بادی جاتی ہیں۔

یہ بات بڑی دلچسپ ہے کہ مارلو کے تبصرے کا اقتباس چنتے ہوئے انچیسے نے اس سے فوراً پہلے کے کئی جملوں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اس تبصرے کا سیاق و سباق بہت پرانگشتاف ہے۔ ناول

میں ماروا اپنی بات اپنے سننے والوں سے مخاطب ہو کر یوں شروع کرتا ہے:

”میں نے بچے سکان گیر کی کمی بری طرح محسوس کی..... مجھے تو اس کی کمی اس وقت بھی محسوس ہوئی تھی جب اس کی لاش ابھی پائلٹ خانے میں پڑی تھی..... بھئی، دیکھتے نہیں، اس نے کچھ کیا تو تھا، سکان تمام کر جہاز چلایا تھا، مہینوں میری پشت پر موجود رہا تھا۔ سہارا بن کر۔ آلمہ کار بن کر۔ یہ ایک طرح کی شراکت تھی۔ وہ میرے لیے سکان گیری کرتا..... میں اس کا خیال رکھتا۔ میں اس کی خامیوں کے بارے میں فکر مند رہتا تھا۔ اور اس طرح ہمارے درمیان لطیف رشتہ قائم ہو گیا جس کا احساس مجھے صرف اس وقت ہوا جب وہ اچانک ٹوٹا۔“

یہ جملے بھی غلط غلط پیغامات دیتے معلوم ہوتے ہیں۔ اس آدمی میں ”خامیاں“ ہیں، اس کے باوجود مارلو اس شخص کے لیے جس سے وہ ”لطیف رشتہ“ محسوس کرتا ہے ”فکر مند“ ہے۔

اچھیے کی متن کو جزوی اور من مانے طور پر پڑھنے کے باعث سامنے آنے والی ایک اور مثال اس کے مضمون میں اس سے پہلے آتی ہے جب وہ متن میں ایک صریح ترمیم کر دیتا ہے۔ اچھیے کے مطابق، مارلو کہتا ہے: ”ان کی انسانیت کا خیال..... جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی..... بھوٹا خیال“

درحقیقت مارلو نے جو بات کہی ہے وہ یہ ہے: ”لیکن تمہارے دل میں اہتراز پیدا ہوتا تو صرف ان کی انسانیت کے خیال سے..... جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی..... اور اس خیال سے کہ اس وحشیانہ اور پر جوش شور و شغب سے تمہارا دور دراز کا نانا ہے۔ بھوٹا، ہاں، خاصا بھوٹا خیال تھا۔“ اچھیے اپنے مضمون میں آگے چل کر اسی غلط اقتباس کو پھر دہراتا ہے۔ زبان میں کی گئی تبدیلی معنی خیز ہے، خاص طور پر اس حقیقت کے پیش نظر کہ کونزیر لفظوں کے استعمال کے بارے میں کس قدر محتاط تھا۔ اچھیے کے ویسے ہوئے اقتباس میں سے دور دراز کے نانا کا ذکر غائب ہے، باوجود اس کے کہ یہ ناول کی نشا کے لیے مرکزی اہمیت رکھتا ہے۔

تاہم، اچھیے کی بحث کا سب سے طاقت ور نکتہ اس کا یہ اصرار ہے کہ کونزیر کے ”پکا نسل پرست“ ہونے کے باعث اس کے ناول کو ”عظیم“ نہیں سمجھا جاسکتا کیونکہ یہ ”لوگوں کے ایک گروہ کو دوسرے گروہ کے مقابل صف آرا کر دیتا ہے“ اور کیونکہ ”شاعری کو لوگوں کی نجات کی طرف

ہونا چاہیے نہ کہ ان کی غلامی کی حمایت میں۔“ اپنے اس موقف کی تائید میں وہ مارلو کی زبانی فائر مین کے ذکر پر مبنی اقتباس پیش کرتا ہے۔ لیکن جیسا کہ ہم دیکھ چکے ہیں، یہ واقعہ کسی بھی اعتبار سے یک سطحی نہیں ہے۔ فائر مین کی بابت مارلو کے احساسات ایک طرف نسل پرستانہ عداوت کا اظہار کرتے ہیں تو دوسری طرف ایک مشترک انسانی ناتے کے بڑھتے ہوئے شعور کے بھی غماز ہیں۔۔۔۔۔ یعنی ”دور دراز کی کسی رشتے داری کا دعویٰ۔“ لیکن اچھیے کے نزدیک یہ بات ناکافی ہے اور وہ چاہتا ہے کہ کونٹریڈ ایک قدم اور آگے بڑھ کر یہ اعلان کرے کہ وہ بنی نوع انسان کی اخوت پر یقین رکھتا ہے۔ تاہم اس قسم کا کوئی اعلان ناول کے ان جمالیاتی عناصر کو مجروح کر دیتا جن کے باعث یہ کتاب ایک فن پارہ کہلائے جانے کی حقدار ہے، اور اس کے بجائے اسے ایک پمفلٹ کی سطح پر کھینچ لاتا۔ اگر ایسا کوئی عمل ممکن ہوتا۔۔۔۔۔ اور مجھے اصرار ہے کہ ایسا ممکن نہیں۔۔۔ تب یقیناً یہ کہا جاسکتا تھا کہ ناول ایک فن پارے کے طور پر ناکام ہو گیا۔۔۔۔۔ اس لیے نہیں کہ ہم اس کے دیے ہوئے کسی پیغام سے متفق ہیں یا غیر متفق، بلکہ اس لیے کہ یہ پراپیگنڈا بن گیا۔ اس ناول کو پمفلٹ کی سطح پر کھینچ لانا صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ پڑھنے والا اس کے اجزا کو کل سمجھنے کی غلطی کر بیٹھے۔ اچھیے نے یہی کیا ہے۔۔۔ وہ ناول کو پہلے سے تیار شدہ عدسوں کی مدد سے پڑھتا ہے جو ناول کی کسی دوسری متبادل تشریح کو ناممکن بنا دیتے ہیں اور ابہام کے تمام ناخواندہ عناصر کو غائب کر دیتے ہیں جو بطور فن پارہ اس ناول کے لیے بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

اس ضمن میں یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ اچھیے نے مارلو کے آدم خوروں کی بابت رویے کو کیوں کر نظر انداز کر دیا۔ اچھیے کے مضمون میں ان کا برائے نام ہی ذکر آتا ہے، حالانکہ وہ مضحکہ خیز یورپی انسان کے مقابل ایک نہایت دلچسپ تضاد کی حیثیت رکھتے ہیں، اور ان کی بابت مارلو کا رویہ اچھیے کے اس مضمر الزام کو کمزور کر دیتا ہے کہ یہ ایک ”نسل پرستانہ“ ناول ہے۔ ان لوگوں کی خاموشی بجائے خود یورپی افراد کی استحقاق نہ بک بک کے ہٹا بلے میں ایک طرح کی قوت ہے۔ اس کے علاوہ مارلو ان کے ”جنیط“ کی تحسین کرتا ہے، خصوصاً اس موقع پر جب وہ سکان گیری کی لاش کو گھسیٹ کر پانی میں پھینکتا ہے۔ ان لوگوں کو ہفتوں سے ٹھوس غذا نہیں ملی ہے۔ مارلو نے اس مقام پر اپنے تاثرات خاصی تفصیل سے بیان کیے ہیں:

”میں نے ان کی اسنگلوں، نیٹوں، صلاحیتوں اور کمزوریوں کے بارے میں محسوس ہو کر

انہیں اس طرح دیکھا جیسے تم ہر اس آدمی پر نظر ڈالو گے جسے کسی مہرم جسمانی احتیاج کی آزمائش کا سامنا کرنا پڑ رہا ہو۔ ضبط الیا کون سا ضبط ممکن تھا؟ کیا تو ہم، کراہت، صبر، خوف نے انہیں باز رکھا تھا..... یا کسی قسم کے قدیم احساس مروت نے؟ کوئی خوف ایسا نہیں جو بھوک کی تاب لا سکے، کوئی صبر ایسا نہیں جو بھوک کو مٹا سکے، جہاں بھوک ہو وہاں کراہت سرے سے موجود ہی نہیں ہوتی؛ اور جہاں تک تو ہم، عقیدوں اور ان چیزوں کا تعلق ہے جنہیں تم اصول کہتے ہو، تو وہ ایسے ہیں جیسے ہوا کے سامنے بھس بلکہ اس سے بھی کم۔ کیا تمہیں علم نہیں کہ طول کھینچنے والی فاقہ زدگی کی خواہش، اشتعال انگیز عذابوں، دوسوں، غم ناک اور ایک ہی سوچ میں گم غصب ناک کی کیا معنی رکھتی ہے؟ خیر، مجھے علم ہے۔ بھوک کا ٹھیک طرح مقابلہ کرنے کے لیے انسان کو اپنی تمام جبلتی قوت بروئے کار لانی پڑتی ہے..... ضبط! اگر میدان جنگ میں پڑی لاشوں کے درمیان دبے پاؤں گھومنے والے تجھ سے ضبط کی توقع کی جاسکتی ہو تو میں مانے لیتا ہوں کہ وہ ضبط سے کام لے رہے تھے۔ لیکن جو حقیقت تھی وہ میرے سامنے تھی۔“

اس اقتباس میں ہمیں جو شے نظر آتی ہے وہ مارلو کی بادل نا خواستہ تحسین ہے جو لایفک طور پر تحقیر کے احساس سے گندھی ہوئی ہے جس کا اظہار لاشوں کے درمیان دبے پاؤں گھومنے والے تجھ کی تشبیہ سے ہوتا ہے۔ تاہم جس بات پر غور کرنے کی ضرورت ہے وہ انہی برسرِ پیکار متضاد احساسات کا آمیزہ ہے۔ یہ اس ناول میں کارفرما شاعرانہ تخیل کی، اور شاعر کے ذہن میں برپا اس کشمکش کی نشان دہی کرتا ہے، جس کی طرف میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔ یہ بات بہ ہر حال مسلم ہے کہ آدم خور ایک ایسی خصوصیت کا اظہار کر رہے ہیں جو کرٹز (یہاں تک کہ کرٹز بھی!) ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ میں پہلے کہ چکا ہوں کہ کونریڈ تہذیب کی تحسین ص ب سے بڑھ کر اس سبب سے کرتا ہے کہ وہ ضبط کی خصوصیت پیدا کرتی ہے۔ اس کے ارد گرد کے ماحول میں پائے جانے والے لالچ اور انتہائی بد صورتی کا توڑ صرف انسان کے اندرونی ضبط اور اس کے ساتھ ساتھ روشن خیالی کی مدد سے ممکن ہے۔ مارلو کے اپنے لفظوں میں: ”اس کی تلافی صرف تصور کرتا ہے۔ فتح کے پس پردہ کارفرما تصور؛ کوئی جذباتی ادعا نہیں بلکہ ایک تصور؛ اور اس تصور پر بے غرضانہ یقین۔“ لیکن انتہائے کار، اس ضبط کا اظہار اگر کوئی کرتا ہے تو آدم خوروں کا یہ ٹولا۔ اس حقیقت کی کوئی وضاحت موجود نہیں۔ یہ بات مارلو

کو بالکل لغو معلوم ہوتی ہے؛ اس کے ڈھلے ڈھلائے خیالات کے پوری طرح مقابل آنکھڑی ہوتی ہے۔ لیکن جو حقیقت ہے وہ اس کے سامنے ہے۔ تہذیب اور نسلی ”فوقیت یا عدم فوقیت“ کے بارے میں یہ ابہام اور غیر قطعیت کو نریڈ کے ناول پر اچھی سے لگائے ہوئے الزام کو کمزور کر دیتی ہے، اور اس کی بنا پر میرا صراہ ہے کہ ”قلب ظلمات“ ایک شاہکار ادبی تحریر ہے۔

میں مختصر اس نکتے کو اوپر بیان کر چکا ہوں۔ لیکن اسے زیادہ تفصیلی بحث کے ذریعے واضح کرنے کی ضرورت ہے کیوں کہ اگر اچھی کی دلیل کو مان لیا جائے تو اس کے، جمالیات اور ادبی تنقید دونوں پر سنگین اثرات مرتب ہوں گے۔ اچھی کا مطالبہ ہے کہ ہم آرٹ پر اخلاقی اصولوں کی بنیاد پر تنقید کریں۔ تاہم، اگرچہ میں اچھی کے اخلاقی اصولوں کی بابت سوال نہیں اٹھاتا، اور اس بات کو ترجیح دوں گا کہ تمام تحریریں ان اصولوں کی ترویج میں مددگار ہوں، بات یہ ہے کہ کو نریڈ کا ناول ”عظیم“ ہے یا نہیں، یہ کوئی اخلاقی قضیہ ہرگز نہیں ہے؛ یہ ایک جمالیاتی قضیہ ہے۔ اس بات کا مطلب یہ بھی نہیں کہ نفس مضمون کی کوئی اہمیت نہیں، بلکہ صرف یہ کہ ایک کل کا محض ایک جزو ہے۔ انتہائے کار، سوال صرف یہ نہیں کہ ناول کیا پیغام دیتا ہے، اور آیا ہم اس پیغام سے متفق ہیں یا نہیں؛ سوال یہ ہے کہ یہ فن پارہ ایک مکمل صورت بناتا ہے یا نہیں، اور بطور ایک فن پارے کے کامیاب ہے یا نہیں۔

اس قول کو خاصا استناد حاصل ہے کہ تمام فنون موسیقی کے درجے پر پہنچنے کی آرزو رکھتے ہیں۔ اس ضمن میں موسیقیات کے ماہر لیونارڈ میئر (Leonard Meyer) نے ہمیں بتایا ہے کہ موسیقی میں عظمت کا انحصار اس کے لفظوں میں، ”اختصار سے پہنچائی گئی اطلاعات“ پر ہے۔ اب چونکہ موسیقی ایک ایسا فن ہے جو نفس مضمون سے قریب قریب تہی ہے، اس لیے یہ بات یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ ”اطلاعات“ کا تعلق موسیقی کے موضوع سے نہیں ہو سکتا۔ اس کے بجائے میئر کی مراد موسیقی کی اس صلاحیت سے ہے کہ وہ کس قدر تجریر اور مسرت فراہم کر سکتی ہے، اور اس کی مراد نئے اور غیر متوقع احساس سے دوچار ہونے سے ہے، جو فن کی ندرت کا اظہار کرتی اور ہمارے تخیل کو گرفتار کر لیتی ہے۔ عظیم موسیقی پر شکوہ ”نحوی ترتیب“ اور اس کے ساتھ ساتھ متعدد ”غیر اغلب“ عناصر کا اظہار کرتی ہے جن کے رد عمل کے طور پر ہمارے اندر تجریر اور مسرت کے احساسات پیدا ہوتے ہیں۔

موسیقی اور ادب کا موازنہ پوری طرح ٹھیک نہیں بیٹھتا؛ اس کے باوجود یہ کچھ نہ کچھ کارآمد ضرور ہے۔ ناول کو اس کے نفس مضمون تک محدود کر کے ہم فن پارے کے طور پر اس کے مقام کو داؤ پر

لگانے کا خطرہ مول لیتے ہیں۔ فن کے لحاظ سے یہ متعدد ایسے معافی رکھتا ہے جو بسا اوقات ایک دوسرے کے متضاد ہیں، اور ان میں کچھ واضح اور کچھ کم واضح ہوتے ہیں۔ معافی، دانتے کے ”جہنم“ کے قہر زدہ لوگوں کی طرح، خون کے دریا میں ڈوبتے ابھرتے رہتے ہیں اور ابہام کی نیم روشنی میں انہیں صاف صاف شناخت کرنا دشوار ہوتا ہے۔ یہ ابہام ہی فن پارے کی قوت ہے؛ یہی اسے انسانی تخیل کے عمل کے طور پر امتیاز بخشتا ہے۔ اسی ناگزیر ابہام کی بدولت، اس ناول کا کوئی ”پیغام“ نہیں ہے، اس کے برعکس اس میں کئی پیغامات مضمحل ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اس کی کئی تعبیرات ممکن ہیں، اور یہ بار بار پڑھنے والے کا تقاضا کرتا ہے۔ ظاہر ہے اچھے اس بات کو نہیں سمجھتا جب وہ اصرار کرتا ہے، کہ ”شاعری کو لوگوں کو نجات کی طرف ہونا چاہیے نہ کہ ان کی غلامی کی حمایت میں۔“ شاعری تو کیا، ناول بھی کسی فریق کی حمایت نہیں کرتا بلکہ غیر جانب دار رہتا ہے اور پڑھنے والوں سے مطالبہ کرتا ہے کہ پیچیدہ معاملات کا اسی طرح سامنا کریں جیسا کسی حقیقی زمانے میں صحیح فہم کے انسانوں نے کیا تھا۔ علاوہ ازیں، ایک عمدہ فن پارہ عمدگی سے گھڑا ہوا، اسلوب کے اعتبار سے بے عیب، اور اپنی بہت، لفظیات اور علامتوں میں پُر، یا ہوتا ہے۔ اس کی زبان ایک پیچیدہ تصوراتی اور تخیلی ڈھانچے کا، جذباتوں اور خیالوں کی کشش کی شدت کے پہلو پہلو، اظہار کرتی ہے۔

چنانچہ ایک عظیم ناول اس بنا پر عظیم ہوتا ہے کہ اس نے فن پارے کے طور پر غیر معمولی حد تک بلند سطح پر اظہار پایا۔ اس لیے جب ہم اس پر ایک فن پارے کے طور پر غور کریں تو ہمیں اس کو مجموعی طور پر سامنے رکھنا ہوگا، یعنی نفس مضمون ایک فن کار کے تخیل سے جلا پا کر کس طرح ایک نئے، باہمی نگاہ کی صورت میں ڈھلا۔ ایک حساس پڑھنے والا فن پارے سے، ایک جمالیاتی شے کے طور پر، اپنی مکمل شخصیت کے ساتھ دوچار ہوتا ہے، اپنے تخیل، جذبے اور فکر کے ساتھ۔ فن پارے کے نفس مضمون یا اسلوب پر پوری توجہ مرکوز کر کے اس کو اس کے مواد یا وضع تک محدود کر دینے کا مطلب اسے اس کی اصل صورت کے بجائے کسی اور صورت میں برتنا ہے۔

یقیناً کسی فن پارے کے عظیم سمجھے جانے کے لیے ضروری ہے کہ اس میں اسلوب کے نقائص ایک حد سے زیادہ نہ ہوں۔ دوسری طرف نفس مضمون میں قابل اعتراض عناصر کی حد سے زیادہ موجودگی بھی کسی روادار ترین پڑھنے والے کو متغیر کر سکتی ہے۔ ان دونوں میں سے جو بھی صورت ہو، اس کے باعث کسی فن پارے کو مکمل طور پر قبول کرنا دشوار ہوگا اور یہ کہا جائے گا کہ یہ ایک فن پارے

کے طور پر ناقص ہے۔ خراب لکھا ہوا ناول اس کے مصنف کی کسی بھی منشا کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے؛ دوسری طرف اگر نفس مضمون کو ناول نگار کے تخلیقی عمل سے گزراے بغیر جوں کا توں پڑھنے والے تک پہنچا دیا جائے تو وہ پڑھنے والے کے تخیل کو متحرک کرنے میں ناکام رہے گا۔ دونوں صورتوں میں یہ فن کے درجے سے گر جائے گا۔ علاوہ ازیں اگر کسی ناول کا نفس مضمون سچے معنی پر انگیز ہے، یعنی اس حد تک کہ اسے ایک جمالیاتی شے کے طور پر دیکھنا ممکن نہیں، تو وہ فن کے طور پر ناکام ہے۔ اس سوال کا تصفیہ صرف تربیت یافتہ اور حساس پڑھنے والوں کی ایک جیوری کر سکتی ہے، اور اس عمل میں ان پڑھنے والوں کو اپنی توجہ مکمل طور پر ان شہادتوں پر مرکوز کرنی ہوگی جو خود ناول کے اندر موجود ہیں..... اور اس بات کو ذہن میں رکھنا ہوگا کہ کسی خاص قسم کا رد عمل پیدا کرنے والی کسی شے کو خود اس شے سے ممتاز کرنا بے حد دشوار کام ہے۔ عمومی طور پر ایسی کوئی بات کہنا سخت مشکل ہے کہ اخلاقی طور پر ناقابل قبول نفس مضمون (مثلاً نسل پرستی) کسی فن پارے کو عظیم سمجھے جانے سے کبھی نہیں روک سکتا، کیوں کہ اس قسم کے عمومی فیصلے کی راہ میں بہت سے دیگر عوامل، جن کا میں نے ذکر کیا ایک رکاوٹ بن جاتے ہیں۔ اس قسم کا فیصلہ کسی مخصوص فن پارے کو سامنے رکھ کر ہی کیا جاسکتا ہے۔ ”ایلیڈ“ اور ٹیکسپیئر کے کئی ڈراموں میں کھلم کھلا صنفی تعصب، دست و پائی کے کئی ناولوں میں یہود دشمنی اور یورپی پیڈیز کے ڈراموں میں عقل دشمنی کی مثالیں بھی ذہن میں آتی ہیں، لیکن ان اخلاقی نقائص کے باوجود یہ تمام فن پارے پڑھنے والے کے تخیل کو اپنی گرفت میں لیے رکھتے ہیں۔

ان باتوں کا مقصد یہ ہرگز نہیں کہ اسلوب کے عیوب اور قابل اعتراض نفس مضمون تنقید کو روکا نہیں رکھتے۔ یقیناً روا رکھتے ہیں۔ لیکن کسی ناول کا، اسلوب کے عیوب اور اخلاقی طور پر قابل اعتراض نفس مضمون کے باوجود، عظیم ہونا ممکن ہے، نیو لیٹ کے ترجمان ایک نقاد تک نے اس ضمن میں کہا ہے کہ:

”فن پاروں کی تحسین کو..... ایلیٹ کے قدامت پرستانہ سیاسی خیالات کے باوجود اس کی شاعری کی پسندیدگی، یا زورائیل ہرسٹن (Zora Neale Hurston) کی ریپلیکن پارٹی سے وابستگی کے باوجود اس کے ناولوں سے لگاؤ کو..... سماجی ساختوں کے تجزیوں، اخلاقی اور سیاسی فیصلوں اور ایک مجتہد تنقیدی شعور کے عمل سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا، لیکن فن پاروں کی تحسین کو محض ان تجزیوں اور فیصلوں پر مشتمل یا ان تک

محدود بھی نہیں سمجھا جاسکتا۔“

کسی انتہائی صورت میں، اگر کوئی ناول تشدد، صنفی تعصب یا پورٹوگرانی کو بہت تفصیل سے پیش کرتا ہے یا سنسنی خیز تاثرات کو محض سنسنی پیدا کرنے کے مقصد سے شامل کرتا ہے تو وہ بطور فن پارے کے ناکام ہوگا۔ بلکہ اسے فن کہا ہی نہیں جاسکے گا، بلکہ صرف ایک دستاویز قرار دیا جائے گا۔ ایسے ناول جو انسانوں کے دو گروہوں کے درمیان یا ایک گروہ کے افراد کے مابین نفرت یا تشدد کو نہ صرف پیش کرتے ہیں بلکہ درحقیقت اس کا پرچار کرتے ہیں، خواہ وہ کتنے ہی عمدہ اسلوب میں لکھے گئے ہوں، عظیم نہیں سمجھے جاسکتے کیوں کہ وہ فن نہیں محض پروپیگنڈا ہوتے ہیں۔ بلاشبہ اچیسے نے ”قلب ظلمات“ کے خلاف یہی دلیل دی ہے۔ لیکن اگر میں کوئٹہ کے ناول کو درست سمجھا ہوں تو اس میں ایسی کوئی چیز پیش نہیں آ رہی۔ یہ مسئلہ اچیسے کا اپنا ہے اور اس کے لیے جوزف کوئٹہ کو ذمہ دار نہیں ٹھہرایا جاسکتا۔

مروہ بیگزڈ لے (Monroe Beardsley) کا کہنا ہے کہ کسی فن پارے کو اس مقصد سے تحلیل کیا جاتا ہے کہ وہ اپنے دیکھنے یا پڑھنے والے کے اندر ایک جمالیاتی رد عمل پیدا کرے۔ بیگزڈ لے کے نزدیک یہ ضروری ہے کہ دیکھنے یا پڑھنے والے بھی اس کی طرف بطور فن پارے کے متوجہ ہوں نہ کہ اسے محض پارلر کی اندرونی آرائش یا دیوار کی دراڑ کو چھپانے کا ذریعہ یا پس منظر کا شور یا بال روم کا قصہ سمجھیں اور فن پارے کا مقصد دیکھنے یا پڑھنے والے کو تخلیق کار کے نقطہ نظر کا قائل کرنا بھی نہیں ہوتا۔ ”قلب ظلمات“ اسی لیے ایک عظیم ادبی فن پارہ ہے، ناول کے بیانیے میں مضمر ابہام اور مشن کی شہادتوں کے ذریعے (جن کے سوا ہمیں کسی اور شے پر اپنی توجہ مرکوز کرنے کی ضرورت نہیں) مصنف پڑھنے والوں میں جو رد عمل پیدا کرنا چاہتا ہے وہ سیاہ فاموں کے لیے نفرت نہیں بلکہ ایک فن پارے سے لگاؤ ہے۔ یہ بات ہم بیانیے کی پیچیدہ ساخت اور نادرا اسلوبی تدابیر سے اخذ کر سکتے ہیں جنہیں کوئٹہ اپنے ناولوں میں استعمال کرتا ہے اور جو پڑھنے والے سے تخلیقی کوشش کا تقاضا کرتے ہیں۔ اس کی تحریروں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ ”ایجاداتی طریق کار کے شعوری استعمال“ کی شہادت دیتی ہیں جو کبھی کبھی محض آپ اپنا مقصد ہونے کے خطرے کی حد کو چھونے لگتا ہے۔ ”قلب ظلمات“ میں اس کا نتیجہ ایک تاثراتی (impressionistic) فن پارے کی شکل میں سامنے آتا ہے جو خود ناول نگار کے ذہن کے اس ابہام کو پیش کرتا ہے کہ آیا تہذیب واقعی کوئی اچھی چیز ہے اور آیا سفید فام آدمی سیاہ فاموں پر سچ مچ فوقیت رکھتا ہے۔

انجام کار یہ ناول کسی بھی قسم کا..... نسل پرستانہ یا کوئی اور..... پیغام نہیں رکھتا۔ اور اتنا تو یقین سے کہا جاسکتا ہے کہ یہ ”کالے لوگوں کی انسانی خصوصیت پر سوال نشان“ ہرگز نہیں لگاتا۔ افریقا کے دیسی انسانوں کا جو بیان اس ناول میں ملتا ہے اس میں متضاد عناصر موجود ہیں! کہیں یہ ہمدردانہ ہے اور کہیں مروج خیالات پر مبنی ہے؛ اس کا مقصد دو انسانی گروہوں کے درمیان نفرت یا شبہات پیدا کرنا نہیں بلکہ پڑھنے والے کی توجہ حاصل کرنا اور شاید اس کے عقائد اور تعصبات کو دہلا کر نا ہے۔ فن پارے کے طور پر یہ پڑھنے والے کی مکمل توجہ اور تخیلی شمولیت کا تقاضا کرتا ہے؛ اور نہایت متنوع احساسات پیدا کرتا ہے جن میں بعض کمزور ہیں اور بعض طاقت ور، بعض مثبت ہیں اور بعض منفی۔ یہ بات واضح ہے کہ ناول نگار کے طور پر، کونزید کی خواہش تھی کہ پڑھنے والا اس کی تخلیق کی ہوئی دنیا میں داخل ہو جائے، ایک ایسی دنیا جو غیر یقینی عناصر سے بھری ہوئی ہے، اور ان ابہامات کو پوری طرح اپنالے۔ کونزید کا بیان اپنے طرز بیان میں اس قدر گنگھا ہوا ہے کہ اس میں کوئی ایک آدھ جملہ الگ کر کے دیکھنا بے معنی ہوگا، کیوں کہ اس کا مفہوم بڑی حد تک اس کے کہنے کے انداز میں پنہاں ہے۔ اس ناول پر اپنی تنقید کے عمل میں اچھی نے ایسا طرز عمل اختیار کیا جیسے کوئی سرجن اپنے مریض کے جسم میں ہاتھ ڈال کر اس کے کسی عضو کیسے کونوج کر رہا ہر نکال لے اور پھر اسے ہوا میں بلند کر کے فائنڈ انداز میں اعلان کرے کہ مریض مر چکا ہے۔ یہ طرز عمل مناسب نہیں۔

ممکن ہے کہ اچھی کے اس الزام میں صداقت ہو کہ جوزف کونزید ایک ”پک نسل پرست“ تھا۔ لیکن یہ درست ہو یا نہ ہو..... اور ہم یقین سے ہرگز نہیں کہہ سکتے کہ یہ درست ہے..... یہ بات اس سوال سے بالکل غیر متعلق ہے کہ کونزید نے ایک عظیم ادبی فن پارہ تخلیق کیا یا نہیں۔ یہ بات یقینی ہے کہ مارنو کے بیانیے میں نسل پرستانہ رویے جھلکتے ہیں..... جو مارنو کے اپنے ہیں، اس کے دور میں مروج تھے، اور ممکن ہے کونزید کے بھی رہے ہوں۔ یہ عین ممکن ہے کہ کونزید نسل پرست رہا ہو، اور یہ بھی ممکن ہے کہ اس نے ایک نسل پرستانہ ناول تحریر کرنا چاہا ہو۔ ان میں سے کوئی بات بھی قطعیت سے نہیں کہی جاسکتی۔ لیکن جو بات قطعیت سے کہی جاسکتی ہے وہ یہ ہے کہ اگر کونزید کا یہی ارادہ تھا تو وہ اس میں مکمل طور پر ناکام ہوا ہے، اور اس کی یہ ناکامی، اور اس کی غیر معمولی تخلیقی صلاحیت ہی اس ناول کے عظیم قرار پانے کی وجہ ہے۔

حواشی

☆ اسٹیورٹ ولکوکس (Stewart Wilcox) نے اپنے مضمون "Complicated Presentations" of Symbolic Imagery میں قائل کرنے والے انداز میں بتایا ہے کہ مارلو کی زبانی برسلز شہر کے لیے ایک سے زائد بار "سفیدی پھرے مزار" کا فقرہ استعمال کرتا ہے جس کا مآخذ متنی کی انجیل (XX111-28-27) کی وہ عبارت ہے جس میں یسوع فریسیوں پر غصے کا اظہار کرتے ہوئے کہتا ہے: "اے ریاکار فقہو اور فریسیو، تم پر افسوس کہ تم سفیدی پھری ہوئی قبروں کی مانند ہو جو اوپر سے تو خوبصورت دکھائی دیتی ہیں مگر اندر مردوں کی ہڈیوں اور ہر طرح کی نجاست سے بھری ہیں۔" نہ صرف برسلز ایک "سفیدی پھرے مزار" ہے بلکہ ہاتھی دانت کے رنگ میں بھی وہی چمک دار سفیدی ہے جو کرٹز کے اڈے کی پٹیوں پر جڑی کھوپڑیوں کے رنگ میں ہے۔ یہ بات یقینی ہے کہ "قلب ظلمات" میں سفید فام یورپیوں کی ریاکاری فورا عیاں ہو جاتی ہے اور سفید = اچھا اور کالا = برا کے سادہ خیال مفروضے کو بنیاد سے اکھاڑ پھینکا جاتا ہے۔

○○○

(مضمون "قلب ظلمات" مارلو جوزف کوئیٹر، مترجم: محمد سلیم الرحمن، آج، کراچی، ۲۰۰۱ء)

افریقہ کا تصور

چنوا چپے / معظم شیخ

۱۹۷۴ء کے موسم خزاں کی بات ہے کہ ایک روز میں یونیورسٹی آف میساچوسٹس کے شعبہ انگریزی سے نکل کر پارکنگ لائٹ کو جا رہا تھا، وہ موسم خزاں کی ایک ایسی خوشگوار صبح تھی کہ جب پاس سے گزرتے اجنبیوں سے مصافحہ کرنے کو جی چاہتا ہے۔ نوجوان جلدی میں چار سو بڑھ رہے تھے، جن میں سے کچھ بظاہر سال اول کے طالب علم بھی تھے جو بڑے اشتیاق میں نظر آتے تھے۔ ایک بڑی عمر کا آدمی، جو میرے ساتھ ساتھ چل رہا تھا، اچانک مڑا اور بولا کہ آج کل طالب علم کتنی چھوٹی عمروں کے نظر آنے لگے ہیں۔ میں نے تائید میں سر ہلایا۔ تب اس نے مجھ سے پوچھا کہ آیا میں بھی طالب علم ہوں، نہیں، میں نے کہا، میں پڑھاتا ہوں۔ میں کیا پڑھاتا ہوں؟ افریقی ادب۔ یہ تو بہت پُر لطف بات ہوئی، وہ بولا، کیونکہ وہ ایک اور شخص کو بھی جانتا ہے جو ایک نزدیکی کیونٹی کالج میں ایسی ہی کوئی چیز یا شاید افریقہ کی 'تاریخ' پڑھاتا ہے۔ "مجھے اس بات نے ہمیشہ حیران کیا" وہ بولتا گیا، "کیونکہ میں نے کبھی خیال نہیں کیا تھا کہ افریقہ کے پاس ایسی بھی کوئی چیز ہو سکتی ہے۔" میں اب قدرے تیز چل رہا تھا "ادہ ٹھیک ہے"، میں نے اسے آخر اپنے پیچھے کہتے سنا، "شاید مجھے یہ جاننے کے لیے آپ کی کلاس میں داخلہ لینا پڑے گا۔"

چند ہفتوں کے بعد مجھے یونکرز، نیویارک سے ہائی اسکول کے بچوں کے دو بہت ہی متاثر کن خطوط موصول ہوئے۔ انہوں نے..... خدا ان کے استاد کا بھلا کرے..... ابھی ابھی میرا ناول "بکھرتی دنیا" (Things Fall Apart) پڑھا تھا۔ ان میں سے ایک بطور خاص اس لیے خوشی سے بھولا نہ سنا تھا کہ اسے ایک افریقی قبیلے کے رسم و رواج اور توہمات کو جاننے کا موقع ملا۔

میرا مقصد ان قدرے غیر اہم واقعات سے کافی اہم نتیجہ نکالنا ہے جو کہ شاید کچھ بات کا ہنگامہ بنانے کے مترادف لگے، لیکن میں امید کرتا ہوں کہ ایسا صرف ابتدا ہی میں محسوس ہوگا۔

شاید کچھ اپنی نوعمری کے باعث، لیکن میں یقین سے کہہ سکتا ہوں کہ کچھ زیادہ گہری اور سنجیدہ وجوہات کی بنا پر، پونکرز کا رہنے والا مراسلہ نگار اس بات سے بالکل بے خبر تھا کہ پونکرز، نیویارک میں اس کے اپنے قبیلے کے لوگوں کی زندگی بھی عجیب و غریب روا جوں اور توہمات سے بھری پڑی ہے، اور اپنے ہم تمدنوں کی طرح یہ سمجھتا تھا کہ اس قسم کی چیزوں کو دیکھنے کے لیے اس کا افریقہ جانا ضروری ہے۔

لیکن دوسرا شخص، میرا ہم عمر ہونے کے ناتے، کم عمری کی آڑ لے کر الزام سے بری نہیں ہو سکتا۔ جہالت اس کا زیادہ قرین قیاس سبب ہو سکتی ہے، لیکن یہاں بھی میں سمجھتا ہوں کہ کم علمی سے زیادہ کوئی اور ارادی بات کارفرما ہے۔ کیا فاضل برطانوی تاریخ داں اور آکسفورڈ کے ریحٹیس پروفیسر ہیوٹر یورورپر (Hugh Trevor Roper) نے نہیں کہا تھا کہ تاریخ افریقہ کا کوئی وجود نہیں؟ اگر ان اظہار خیالات میں نوعمری سے زیادہ، لا علمی سے بھی زیادہ، کوئی اور کوئی شے کارفرما ہے تو وہ کیا ہے؟ سیدھی بات یہ ہے کہ یہ مغربی نفسیات کی وہ خواہش ہے۔ بلکہ ہم اسے ضرورت بھی کہہ سکتے ہیں..... جس کے مطابق افریقہ یورپ کے ضمیمے کے طور پر ایک ایسی نئی کی سرزمین ہے جو یکدم دور بھی ہے اور دھندلے سے انداز میں جانی پہچانی بھی، جس کی نیالی چمک کو یورپ کی اپنی روحانی آب و تاب نمایاں کرنے کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے۔

یہ ضرورت نئی نہیں ہے اور اس کی قدامت کو تسلیم کر کے ہم ایک بھاری ذمہ داری سے بڑی حد تک آزاد ہو سکتے ہیں، اور شاید اس عمل کو غیر جذباتی نظر سے دیکھنے پر بھی آمادہ ہو سکتے ہیں۔ نہ تو یہ میری خواہش ہے اور نہ ہی میری بساط میں ہے کہ میں اس مقصد کے لیے حیاتیات اور سماجیات کے اوزاروں کو بروئے کار لاؤں۔ میں تو بس ایک ناول نگار کی حیثیت سے یورپی ادب کی ایک مشہور کتاب، جوزف کونرڈ کے ناول ”قلب ظلمات“ پر اپنا رد عمل پیش کرنا چاہتا ہوں، اور میرے علم میں یہ وہ کتاب ہے جو اس یورپی خواہش اور ضرورت کو، جس کا میں نے ابھی ابھی ذکر کیا ہے، کسی دوسری کتاب کی بہ نسبت بہتر طور پر ظاہر کرتی ہے۔ بے شک ایسی کتابوں پر مشتمل پوری پوری لائبریریاں موجود ہیں جن کا مقصد ہی یہ تھا، مگر ان میں سے زیادہ تر اتنی عیاں اور غیر مہذب ہیں کہ آج کل کوئی بھی

ان کی پرواہ نہیں کرتا۔ اس کے برعکس، کونریڈ بلاشبہ جدید فکشن کا ایک عمدہ ترین صاحب طرز ہے اور ساتھ ہی ایک اچھا کہانی نویس بھی۔ لہذا اس کا کام قدرتی طور پر الگ ذمہ میں آتا ہے دائمی ادب کے ذمہ میں یعنی وہ ادب جو لگاتار پڑھا، پڑھایا جاتا اور بارہ مہینے بنجیدہ اساتذہ کی تنقیدی توجہ کا مرکز رہتا ہے، ”قلب ظلمات“ کا مقام آج اتنا محفوظ ہے کہ کونریڈ کی تحریروں کے ایک اسکالر نے اس کا شمار ”انگریزی کے آدھ درجن ممتاز ترین مختصر ناولوں“ میں کیا ہے۔ میں اس مبسوطہ رائے کی طرف مناسب وقت پر لوٹ کر آؤں گا کیونکہ ایسا ممکن ہے کہ یہ میرے ابتدائی مفروضات کو بنجیدگی سے تبدیل کر سکے کہ جو سوالات میں اٹھانے والا ہوں ان کے سلسلے میں کون قصور وار ٹھہرتا ہے اور کون ان سے بری ہے۔

”قلب ظلمات“ افریقہ کا عکس ’دوسری دنیا‘ (the other world) کی صورت میں پیش کرتا ہے، جو کہ یورپ کا اور لہذا تہذیب کا عین متضاد ہے، ایک ایسا مقام جہاں فحش حیوانیت انسان کی خود نمایاں عقل اور شناسائی کا مذاق اڑاتی ہے۔ کتاب کا آغاز آسودہ، پرسکون دریاے ٹیمز پر ہوتا ہے، ”پرانا دریا کہ مدتوں اپنے کناروں پر آباد قوم کے خیر و خوبی سے کام آیا تھا، دن چھپے، اضطراب نا آشنا اپنے عریض پھیلاؤ میں سستتا ہوا، دنیا کے بعید ترین سروں کی طرف لے جانے والی کسی آب راہ کے آرمیدہ وقار کے ساتھ دور تک پھیلا تھا۔“ لیکن اصل کہانی دریاے کاگو پر رونما ہوگی جو کہ ٹیمز کا تضاد مجسم ہے۔ فیصلہ کن طور پر، دریاے کاگو انتھک کام کے بعد سستتا ہوا River Emeritus نہیں ہے۔ یہ نہ تو کسی کام آیا ہے اور نہ ہی بڑھاپے میں کسی پنشن کا حقدار ٹھہرا ہے۔ ہمیں بتایا جاتا ہے کہ ”اس دریا پر بہاؤ کے لٹ سفر کرنا دنیا کی سب سے اولین شروعات کی طرف لوٹ چلنے کے مترادف تھا۔“

تو کیا کونریڈ ہمیں یہ بتا رہا ہے کہ یہ دو دریا ایک دوسرے سے بہت مختلف ہیں: ایک اچھا، ایک برا؟ ہاں، لیکن یہ اصل نکتہ نہیں ہے۔ کونریڈ کو ان کا فرق پریشان نہیں کر رہا بلکہ اس کی پریشانی کا سبب سطح کے نیچے جھلکتا اشارہ ہے جس کا تعلق ان دونوں دریاؤں کی رشتہ داری، ان کے شجرہ نسب کے مشترک ماضی سے ہے۔ کیونکہ ٹیمز بھی ”دنیا کے تاریک مقامات میں سے ایک تھا۔“ وہ، بے شک، اپنے اندھیرے پن پر فاتح ٹھہرا اور اب دن کی روشنی اور امن تلے ہے۔ لیکن اگر وہ اپنے اساسی رشتہ دار، دریاے کاگو، کے آمنے سامنے ہوا تو اپنی بھولی ہوئی تاریکی کی بددیانت گونج سننے اور نتیجتاً اولین شروعات کے باؤ لے جوش و خروش کی منتہی مزاج و باکے عود کر آنے کا خطرہ مول لے گا۔

کونزید کی تحریروں میں افریقی ماحول کی معروف منظر کشی اسی معنی خیز گونج پر مشتمل ہے جو ”قلب ظلمات“ میں جگہ جگہ دکھائی دیتی ہے۔ آخری تجزیے میں یہ تمام منظر کشی محض دو فقروں کی متواتر، گنیمیر اور کسی مذہبی رسم کی کھوکھلی تکرار کے سوا کچھ نہیں۔ اس کا طریق کار اس سے بڑھ کر کچھ نہیں کہ وہ دو تضادی فقروں کو، جن میں سے ایک خاموشی کے اور دوسرا وحشیانہ جوش و خروش کے بارے میں ہوتا ہے، مستقبل، گراں اور بناوٹی طور پر رسمیاقتی طریقے سے دہراتا چلا جاتا ہے۔ اول الذکر فقرے کی مثال ”یہ ایک ٹس سے مس نہ ہونے والی طاقت کا سکوت تھا جو کسی ناقابلِ فہم مقصد پر غور کر رہی تھی“، اور دوسرے کی مثال ”دخانی ایک سیاہ اور ناقابلِ فہم ہیجان کے کنارے کنارے ست رفتاری سے لٹم پٹم چلتا رہتا“ سے دی جاسکتی ہے۔ بے شک ہمیں اس قسم کے جملوں میں وقتاً فوقتاً اسمائے صفت کی تبدیلی بھی ملے گی، جیسے ”نا قابلِ فہم“ کی جگہ ”نا قابلِ گزر“ یا پھر ”پراسرار“ وغیرہ وغیرہ۔

عقاب چشم برطانوی نقاد ایف آر لیوس نے بہت عرصہ پہلے ہمارا ادھیان کونزید کی ”اسمائے صفت کے ذریعے ناقابلِ فہم اور ناقابلِ بیان اسرار پر شدید تاکید“ کی طرف دلایا تھا۔ اس تاکید کو سرسری طور پر نظر انداز نہیں کیا جانا چاہیے جیسا کہ کونزید کے نقاد کرتے چلے آئے ہیں۔ گویا یہ محض ایک اسلوبی نقص ہو، کیونکہ اسمائے صفت کا یہ استعمال ذکاوانہ اخلاص نیت کے بارے میں سوال اٹھاتا ہے۔ جب لکھنے والا بظاہر تو مناظر، واقعات اور ان کا تاثر بیان کر رہا ہو مگر درحقیقت پڑھنے والے کے ذہن کو احساس ابھارنے والے لفظوں کی بمباری سے اور دوسری فریب بازیوں سے پھانک نیند کی طرف مائل کر رہا ہو تو ایسے موقع پر محض اسلوب کی عمدگی سے کہیں زیادہ بڑی چیز داؤ پر لگی ہوتی ہے۔ اکثر اوقات ایک عام پڑھنے والے ایسے پوشیدہ ہتھکنڈوں کو بھانپنے اور ان کی مزاحمت کرنے کے ہنر سے مسلح ہوتا ہے مگر کونزید نے اپنا موضوع خوب چننا ہے۔... ایسا کہ جو پڑھنے والوں کے سبب بنائے نفسیاتی رجحان سے اس کا کوئی تنازعہ پیدا نہ کرے یا جہاں اسے ان کی مزاحمت کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ اس نے جو کردار اختیار کیا وہ کسی سکون آور خیالی افسانے (myth) کو رسد پہنچانے والے کا کردار ہے۔

تاہم ”قلب ظلمات“ میں سب سے زیادہ دلچسپ اور پر انکشاف پارے لوگوں کے بارے میں ہیں۔ میں یہاں کہانی کے تقریباً وسط سے ایک طویل اقتباس نقل کرنا چاہتا ہوں جس میں یورپ کے نمائندے، دریائے کانگو میں اپنی دخانی کشتی میں سفر کے دوران، افریقہ کے باسیوں سے

دو چار ہوتے ہیں:

”ہم قبل تاریخی دنیا میں، ایسی دنیا میں جس نے ایک نامعلوم سیارے کا روپ دھار رکھا تھا، مارے مارے پھر رہے تھے۔ ہم چاہتے تو خود کو اولین انسان تصور کر لیتے جو ایک ایسی فحش زدہ میراث اپنی تحویل میں لینے چلے ہوں جسے گھبر کشت بہنے اور بہت ہڈیاں پلینے کے بعد ہی تسخیر کرنا ممکن تھا۔ لیکن دریا کا کوئی موڑ مارا مار کر کے کاٹنے کے بعد، بھاری اور ساکت سرنگوں پر گویا تیلے، یکا یک سینکھنے کی دیواروں، گھاس کی چوٹی دار چھتوں کی جھلک نظر آتی، جنم دھاڑ جیتی، کالے کالے انگ چک بھیریاں لیتے، اور تالیاں بجاتے ہاتھوں، دھمدھماتے پیروں، جھومتے لہراتے جسموں، مقلقی آنکھوں کا ٹھٹ دکھائی دیتا۔ دھانی ایک سیاہ اور ناقابل فہم ہیجان کے کنارے کنارے ست رفتار ی سے لٹم لٹم چلتا رہتا۔ قبل تاریخی آدمی ہمیں کوس رہا تھا، ہم سے التجا کر رہا تھا، خوش آمدید کہہ رہا تھا..... کون بتا سکتا تھا؟ اپنے گرد و پیش کی تفہیم سے ہمارا رشتہ ٹوٹ چکا تھا۔ ہم چھائیوں کے مانند، برابر سے ہو کر آگے سرکتے جاتے، حیران ہوتے اور دل ہی دل میں ڈرتے رہتے۔ ہماری حالت ایسی تھی جیسے کوئی صحیح الدماغ شخص کسی پاگل خانے میں پر جوش ادھم بازی سے دوچار ہو گیا ہو۔ ہم سمجھ نہ سکتے تھے کہ بہت دور تھے، اور یاد نہ کر سکتے تھے کہ اولین زمانوں کی رات میں سفر کر رہے تھے، ان زمانوں کی رات میں جو بہت چمکے، جنہوں نے شاید ہی اپنی کوئی نشانی چھوڑی ہو..... جن کی کوئی یاد باقی نہیں۔

دنیا کی کوئی بات دنیا جیسی نہ لگتی تھی۔ ہمیں عادت ہے ایک منظر عفریت کی شکل کو زنجیروں میں جکڑا ہوا دیکھنے کی، لیکن وہاں..... ایک عفریت آسا اور بے قید چیز وہاں آنکھوں کے سامنے تھی۔ دنیا دنیا جیسی نہ رہی تھی، اور وہ آدمی جو تھے..... نہیں، وہ انسانیت کے دائرے سے خارج نہیں تھے۔ خیر، جانتے ہو، یہ شبہ کہ وہ انسانیت کے دائرے سے خارج نہیں، بدترین بات یہی شبہ تھا۔ یہ شبہ آدمی کے دل میں رفتہ رفتہ گھر کرتا۔ وہ لوگ جنہیں مارتے اور چھلانگیں لگاتے، اور لو کی طرح گھومتے، اور بڑے ڈراؤنے ڈراؤنے منہ بناتے۔ لیکن تمہارے دل میں اجتراز پیدا ہوتا تو صرف ان کی

انسانیت کے خیال سے۔ جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی۔ اور اس خیال سے کہ اس وحشیانہ اور پر جوش شور و شغب سے تمہارا دور دراز کا تاتا ہے۔ بھونڈا، ہاں، خاصا بھونڈا خیال تھا، لیکن تم مرد آدمی ہوتے تو دل ہی دل میں یہ مان لیتے کہ بس موہوم ترین سائنس اس بات کا موجود ہے کہ تمہارے اندر کوئی شے اس شور کے ہولناک کھلے ڈلے پن کا جواب دینا چاہتی ہے، دھندلا سا یہ شبہ کہ اس شور میں ایسے معنی پنہاں ہیں جنہیں تم..... جو اولین زمانوں کی رات سے اتنی دور ہو..... سمجھ سکتے ہو۔“

اس اقتباس میں ”قلبِ علمات“ کا پورا مفہوم اور وہ سحر سمایا ہوا ہے جو مغربی ذہنوں پر غالب ہے: ”لیکن تمہارے دل میں اتنا زہ پیدا ہوتا تو صرف ان کی انسانیت کے خیال سے..... جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی..... بھونڈا، ہاں خاصا بھونڈا خیال تھا۔“

کوزیڈ افریقہ کو ایک ٹھٹ کی شکل میں دکھا کر، آدھے صفحے کے بعد اپنے خیال کو، ایک خاص مثال کے ذریعے، ایک ایسے افریقی باشندے کی نادر تصویر میں پیش کرتا ہے جو فقط جھومتے لہراتے ہاتھوں پیروں اور منگتی آنکھوں کے سوا کچھ اور بھی ہے:

”اور ان مصروفیتوں کے دوران میں مجھے اس وحشی پر بھی نظر رکھنی پڑتی تھی جو قارئین کے فرائض انجام دے رہا تھا۔ وہ سدھا ہوا نمونہ تھا، عمودی پواکر میں آگ لگا سکتا تھا۔ وہاں میرے ماتحت کام کرتا تھا اور سچ کہتا ہوں، اسے دیکھ دیکھ کر اتنی ہی روحانی بالیدگی حاصل ہوتی تھی جتنی کسی ایسے کتے پر نظر ڈال کر جو برجس اور پروں والے ہیٹ پر مشتمل اوٹ پٹانگ سوانگ بھرے پھیلی ٹانگوں چل رہا ہو۔ چند مہینوں کی تربیت نے اس سچ سچ کے بھلے مانس کو کام کا آدمی بنا دیا تھا۔ جب وہ آنکھیں میکر کر آب پیا اور دھان پیا کو دیکھتا تو صاف پتا چلتا کہ جان ہتھیلی پر رکھ کے یہ کام انجام دے رہا ہے..... اور میرے یار کے دانت بھی سوہن کی مدد سے کلیے بنے ہوئے تھے اور گھونگر یا لے بال عجیب و غریب نمونوں میں منڈے ہوئے اور دونوں گالوں پر زخموں کے تین تین آراکشی نشان..... چاہیے تو یہ تھا کہ وہ کنارے پر تالیاں بجاتا اور پیر پٹنا نظر آتا مگر ایسا کرنے کے بجائے وہ، عجیب و غریب چادوگری کا بندھوانا، سدھارنے والے علم سے معمور، جاں فشانی سے کام میں مصروف تھا۔“

جیسا کہ ہمیں علم ہے، کوزیڈ در پردہ رومانی طبیعت کا مالک ہے۔ ممکن ہے کہ وہ جنگلیوں کے تالیاں بجانے اور پیر چٹخنے کو تحسین کی نظر سے نہ دیکھتا ہو، لیکن برجس اور پروں والے ہیٹ کا اوٹ پٹا لگ سوانگ بھرے اس کتے کے مقابلے میں ان افریقیوں کو کم از کم اپنے مقام پر ہونے کا امتیاز حاصل ہے۔ کوزیڈ کے لیے یہ بات انتہائی اہمیت رکھتی ہے کہ ہر چیز اپنے مقام پر رہے۔

"Fine fellows— cannibals— in their place." وہ ہمیں تاکید کے ساتھ بتاتا

ہے۔ المیہ تب شروع ہوتا ہے جب چیزیں اپنا عادی مقام چھوڑتی ہیں، مثلاً اس وقت جب یورپ پولیس والے اور قصائی کے درمیان واقع اپنا محفوظ مقام چھوڑ کر ظلمات کے قلب میں جھانکنے کو نکل پڑتا ہے۔

اس سے قبل کہ کہانی ہمیں دریائے کانگو کے کنارے پرلے جائے، ہمیں چیزوں کے ان کے مقام پر ہونے کی ایک چھوٹی سی خوبصورت مثال پیش کی جاتی ہے:

”کبھی کبھی ساحل سے آنے والی کوئی کشتی حقیقت سے لحاتی ربط پیدا کر دیتی ہے۔ اسے کالے لوگ کھے کر لاتے۔ ان کی آنکھوں کے ڈھیلوں کی سفیدی دور سے چمکتی نظر آتی۔ وہ شور مچاتے، گاتے، ان کے جسموں سے پسینہ بہتا، چہرے بے ڈول کھولوں جیسے..... ان بندوں کے، لیکن ان میں ہڈیاں تھیں، پٹھے تھے، وحشیانہ طراری فراری تھی، متحرک رکھنے والی شدید توانائی تھی، اتنی ہی فطری اور نجی جتنا ان کے ساحل کا تمون۔ وہاں موجود ہونے کے لیے ان کو کسی معذرت کی ضرورت نہ تھی۔ انہیں دیکھ کر بہت تسکین پہنچتی۔“

کہانی کے اختتام کے نزدیک کوزیڈ پورا ایک صفحہ خلاف توقع، اس عورت پر نچھاور کرتا ہے جو ظاہر ہے کہ مسٹر کرنز کی ایک طرح کی رکھیل تھی اور (اگر آپ مجھے کوزیڈ کے انداز کی تھوڑی سی نقل کرنے کی اجازت دیں) اب اس کے رخصت ہونے کے ناقابل فہم نزدیکی امکان پر ایک جامد پراسراریت کی طرح نگراں ہے:

”وحشی اور شاندار، تیور بگڑے بگڑے، جنونی اور پر شکوہ۔۔۔ وہ خود دیرانے کے مانند کسی مغلط ارادے کے حوالے سے گہری سوچ میں کھوئی ہونے کا انداز اپنائے، اپنی جگہ بے حس و حرکت کھڑی ہمیں دیکھتی رہی۔“

اس امیزون کا خاکہ اتنی تفصیل کے ساتھ، گوکہ یہ توقع کے عین مطابق نکلتا ہے، دو وجوہات کی بنا پر کھینچا گیا ہے۔ اول، اس عورت نے اپنا مقام نہیں چھوڑا لہذا کونریڈ کی مخصوص قسم کی تحسین کی مستحق ہے؛ اور دوم یہ کہ وہ کہانی کی ایک ساختی ضرورت کو پورا کرتی ہے۔ ایک وحشی جنگلی عورت اس سلجھی ہوئی یورپی عورت کے مقابل جو کہانی کے اختتام پر نمودار ہونے والی ہے:

”وہ سرتا پاسا، پیلے پیلے بالوں والی، آگے بڑھی، دھندلکے میں میری جانب گویا تیرتی ہوئی آئی اس نے ماتمی لباس پہن رکھا تھا۔۔۔ اس نے میرے ہاتھ اپنے ہاتھوں میں تھام لیے اور وہی زبان سے کہا، ”میں نے سنا تھا کہ آپ آنے والے ہیں۔۔۔“ اس میں وفادار رہنے، یقین رکھنے، دکھ جھیلنے کی سیاتوں جیسی استعداد پائی جاتی تھی۔“

ان دونوں عورتوں کی بابت ناول نگار کے رویے میں پایا جانے والا فرق اتنے بے شمار سیدھے اور لطیف طریقوں سے ہمارے سامنے آتا ہے کہ اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں۔ لیکن جو فرق سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے وہ اس مقام پر ظاہر ہوتا ہے جہاں مصنف ایک عورت کو تو انسانی تاثرات سے نوازتا ہے مگر دوسری کو ان سے محروم رکھتا ہے۔ واضح طور پر یہ کونریڈ کے مقاصد میں شامل نہیں کہ وہ افریقہ کی ”کچی پکی روحوں“ کو زبان عطا کرے۔ انسانی گویائی کی جگہ وہ ”یک آواز ہو کر حیرت انگیز لفظوں کا تانتا سا باندھتے“ تھے۔ وہ آپس میں بھی ”مختصر غراہٹ بھرے جملوں کا تبادلہ“ کرتے تھے زیادہ تر وقت اپنے دیوانے پن میں ہی مگن رہتے تھے۔ پھر بھی کتاب میں دو مقام ایسے ملتے ہیں جہاں کونریڈ اپنے اس معمول سے کسی قدر کنارہ کرتے ہوئے جنگلیوں کو زبان کا عطیہ بخشا ہے اور وہ بھی انگریزی زبان کا۔ پہلی مرتبہ یہ جب ہوتا ہے کہ جب آدم خوری ان کے سر پر مکمل طور پر سوار ہو جاتی ہے:

”اے پکڑو! اس نے خون اتری آنکھیں پھیلاتے اور نکیلے دانتوں کی جھلک دکھاتے ہوئے ترخ کر کہا ’اے پکڑو۔ ہمیں دو تمہیں، ہیں؟‘ میں نے پوچھا ’تم ان کا کیا کرو گے؟‘ کھائے گا‘ اس نے پھٹ سے کہا اور جنگل پر کہنی ٹکا کر باوقار اور انتہائی مغموم انداز میں، کھرے پر نظر جمادی۔“

دوسرا موقع اس مشہور اعلان کا ہے: "Mistah kurtz—he dead."

پہلی نظر میں تو ہم ان دونوں واقعات کو کونریڈ کی ناگہاں فراخ دلی سمجھنے کی غلطی کر سکتے ہیں،

لیکن درحقیقت ان کو اس کے چند کاری ترین واروں میں شمار کیا جانا چاہیے۔ آدم خوروں کے سلسلے میں ان کی ناقابل فہم غراہٹ جوان سے اب تک زبان کے طور پر استعمال کرائی گئی ہے، یک دم یہاں کونریڈ کے اس مقصد کی تکمیل کے لیے ناقابل ثابت ہوتی ہے کہ وہ مغربی شخص کو کیسے ان وحشیوں کے دل کے اندر کی ناقابل بیان طلب کی بھلک دکھا پائے۔ بے زبان جنگلیوں کی اپنی روایتی تصویر کشی کو برقرار رکھنے کی بجائے کونریڈ نے ان کے منہ سے نکلے ہوئے صاف، غیر مبہم جوتوں کا انتخاب کیا۔ جہاں تک مسٹر کرنٹو کے اعلان موت کا تعلق ہے جو ”دروازے میں نمودار ہونے والے کالے سیاہ نخوت آمیز سر“ کی جانب سے کیا گیا ہے، تو ایک ذراؤنی کہانی کا جس میں ایک طفل تہذیب نے جان بوجھ کر اپنی روح ظلمت کی قوتوں کے سپرد کر دی تھی اور جو ”اس سر زمین کے شیاطین کے درمیان بہت اونچے مرتبے پر فائز ہو چکا تھا“ اس سے بہتر اختتامیہ اور کیا لکھا جاسکتا ہے کہ اس کی طبعی موت کا اعلان وہی قوتیں کریں جن سے وہ جاملا تھا؟

بے شک یہ دعویٰ بھی کیا جاسکتا ہے کہ ”قلب ظلمات“ میں افریقیوں کی جانب رویہ کونریڈ کا نہیں بلکہ فرضی راوی، مارلو، کا ہے، اور یہ کہ کونریڈ نہ صرف اس کی تائید نہیں کر رہا بلکہ وہ تو اس رویے کو طنز اور تنقید کا ہدف بنا رہا ہے۔ یقیناً بظاہر تو کونریڈ اس بات کی بہت کوشش کرتا نظر آتا ہے کہ کسی طرح اپنے اور ناول کی اخلاقی دنیا کے درمیان علیحدگی کی بہت سی پرتیں حائل کر دے۔ مثال کے طور پر اس نے ایک راوی کی پشت پر ایک اور راوی کھڑا کیا ہوا ہے۔ مرکزی قصہ گو تو مارلو ہے مگر اس کی کہانی کی تفصیلات ہم تک کسی دوسرے پر چھائیں نما کردار کے ذریعے پہنچتی ہیں۔ لیکن اگر اس سے کونریڈ کا مقصد اپنے اور مرکزی قصہ گو کو لاحق اخلاقی اور نفسیاتی عارضے کے مابین حفاظتی حصار کھینچنا ہے تو یہ کوشش بالکل ناکام دکھائی دیتی ہے کیونکہ وہ واضح اور احمینان بخش طور پر کسی بھی ایسے متبادل زاویہ نظر کی موجودگی کا اشارہ دینے سے قاصر رہتا ہے جس کی مدد سے ہم اس کے کرداروں کی رایوں اور اعمال کی پرکھ کر سکیں۔ یہ کام کونریڈ کی صلاحیتوں سے باہر ہرگز نہ تھا اگر اس نے اس کو ضروری سمجھا ہوتا۔ کونریڈ مجھے مارلو کے رویے کی تائید کرتا نظر آتا ہے، اگرچہ بلاشبہ کسی قدر معمولی سی ہچکچاہٹ کے ساتھ۔ اور اس حقیقت کو تقویت اس بات سے ملتی ہے کہ ان دونوں کی پیشہ ورانہ زندگی میں گہری مماثلت پائی جاتی ہے۔

مارلو ہمارے سامنے صرف سچائی کے گواہ کے طور پر ہی نہیں آتا بلکہ ایک ایسے شخص کی شکل

میں آتا ہے جو انگریزوں کی آزاد خیالی کی روایت کے مطابق ترقی یافتہ اور انسانیت نواز خیالات رکھتا ہے جن کی رو سے تمام مہذب انگریز ہیمن یا کسی اور جگہ کے بادشاہ لیوپولڈ کے ہاتھوں بلغاریہ یا کانگو میں سفاکی کے واقعات سن کر گہرا صدمہ محسوس کریں گے۔ چنانچہ مارلو اس بات کی اہمیت رکھتا ہے کہ وہ اس قسم کے درد مندانہ دل کے لہو سے تر جذبات کا اظہار کر سکے:

”بالکل واضح تھا کہ وہ سسک کے مر رہے ہیں۔ وہ دشمن نہیں تھے، مجرم نہیں تھے، اب کوئی زینتی شے نہ رہے تھے۔۔۔۔۔ سبزی مائل اندھیرے میں پیاری اور فاقہ زدگی کے بے ترتیبی سے پڑے ہوئے کالے سایوں کے سوا کچھ نہ تھے۔ انہیں ساحل کے ہر کونے کھد رے سے قانون کے تمام تقاضے پورے کرنے والی لکھت پڑھت کے بعد ایک معین مدت کے لیے یہاں لایا گیا تھا اور جب وہ ناموافق گرد و پیش میں گم ہو کر، اوپری غذا کھا کر، بیمار پڑے، کاٹے ہوئے تو انہیں ریگ کر چلے جانے اور سستانے کی اجازت دے دی گئی۔“

مارلو کو نزیڈ نے یہاں جس آزاد خیالی کا علم اٹھایا ہے اس نے اس دور کے انگلستان، یورپ اور امریکہ کے بہترین دماغوں کو متاثر کیا تھا۔ اس آزاد خیالی نے مختلف ذہنوں میں مختلف شکلیں اختیار کیں لیکن تقریباً ہمیشہ سفید لوگوں اور کالے لوگوں کے درمیان مساوات کے اہم ترین سوال سے کامیابی کے ساتھ کئی کتراتی رہی۔ متضاد احساسات کے اس آمیزے کی عمدہ ترین مثال ہمیں اس غیر معمولی مشنری البرٹ شوائٹزر (Albert Schweitzer) کی صورت میں ملتی ہے جس سے یورپ میں دینیات اور موسیقی کے میدانوں میں اپنا شاندار مستقبل ان علاقوں میں رہنے والے افریقیوں کی خدمت کے لیے قربان کر دیا جن کے بارے میں کو نزیڈ نے قلم اٹھایا ہے۔ ایک جملے میں جو بار بار دہرایا گیا ہے۔ شوائٹزر کہتا ہے: ”افریقی بے شک میرا بھائی ہے لیکن چھوٹا بھائی۔“ چنانچہ اس نے ایسا ہسپتال بنایا جو چھوٹے بھائیوں کی ہی ضروریات کے مطابق تھا اور جس کا حفظان صحت کا معیار اس زمانے کی یاد دلاتا تھا کہ جب بیماری کے جراثیم کا نظریہ دریافت نہیں ہوا تھا۔ قدرتی بات ہے کہ وہ یورپ اور امریکہ میں ہنگامہ خیز حد تک مشہور ہو گیا۔ لامبرینے میں جو ماقبل تاریخی جنگل کی حد پر واقع ہے، اس کے قائم کردہ اس انوکھے معجزے کو دیکھنے عقیدت مندوں کے جھنڈ کے جھنڈ آنے لگے اور میرا خیال ہے کہ اس کے گزر جانے کے بعد اب تک آتے ہیں۔

تاہم یہ بات یقینی ہے کہ کونریڈ کتنا بھی آزاد خیال ہو وہ اس حد تک نہیں جائے گا جہاں شواہد پر پہنچا۔ کیا بھی موقع ہو وہ بھائی کا لفظ استعمال نہیں کرے گا۔ زیادہ سے زیادہ وہ ”رشتہ داری“ تک جائے گا۔ مارلو کی راہنمائی کرنے والا افریقی جب سینے میں نیزہ لگنے سے گرتا ہے تو اپنے سفید فام آقا کو آخری، بے چین کر دینے والی نظر سے دیکھتا ہے:

”جو نظر اس نے مجھ پر ڈالی تھی اس کی مانوس گہرائی آج تک میرے حافظے میں صبح سلامت ہے۔۔۔ جیسے دور دراز کی کسی رشتے داری کا دعویٰ جس پر ایک عظیم ترین لمحے میں مہر تصدیق ثبت ہوئی ہو۔“

یہ بات بہت قابل غور ہے کہ کونریڈ، جو الفاظ کے انتخاب میں بے حد محتاط ہے، ”دور دراز کی رشتے داری“ کے بارے میں اتنا فکر مند نہیں جتنا اس بات پر کہ کوئی اس پر حق جمانا چاہتا ہے۔ تا قابل برداشت بات یہی ہے کہ سیاہ فام شخص سفید فام پر حق جمانے چلا ہے۔ یہی وہ حق جمانے والا معاملہ ہے جو کونریڈ کو خوفزدہ بھی کرتا ہے اور مسحور بھی، ”ان کی انسانیت کا خیال۔ جو تمہاری جیسی ہی انسانیت تھی۔۔۔ بھونڈا خیال۔۔۔“

میرے مشاہدات کا بنیادی نکتہ اب تک بہت واضح ہو چکا ہوگا اور وہ یہ ہے کہ جوزف کونریڈ ایک پکا نسل پرست تھا۔ یہ بات کہ اس کی تحریروں پر لکھی جانے والی تنقید میں اس حقیقت کو پوشیدہ رکھنے کی مسلسل کوشش کی جاتی رہی ہے، صرف اس وجہ سے ممکن ہو سکی ہے کہ گورے لوگوں کی افریقہ کی جانب نسل پرستی ایک ایسا عام فعل ہے کہ اس کا وجود کسی کو پریشان نہیں کرتا۔ ”قلب ظلمات“ کے طالب علم آپ کو اکثر یہ بتائیں گے کہ کونریڈ کا سرور دراصل افریقہ سے اتنا نہیں جتنا ایک یورپی باشندے کے دماغ کے اس اعتشار سے ہے جو تمہائی اور بیماری کے نتیجے میں پیدا ہو رہا ہے۔ وہ آپ کے لیے اس بات کی نشان دہی کریں گے کہ کونریڈ تو بلکہ افریقہ کے دیسی باشندوں کی بہ نسبت یورپی افراد کے ساتھ زیادہ سفاکی کا رویہ اختیار کرتا ہے۔ پچھلے سال اسکاٹ لینڈ میں کونریڈ کے ایک طالب علم نے مجھ سے کہا کہ اس ناول میں افریقہ کی حیثیت محض ایک پس منظر سے زیادہ نہیں جس کے مقابل کرنز کی ذہنی تخریب رونما ہوتی ہے۔

ضمنی طور پر یہ بھی میرے اعتراض کا ایک حصہ ہے: افریقہ محض ایک محل وقوع، ایک پس منظر کے طور پر، جس کا مطلب ہے افریقہ کے انسانی پہلو مکمل خاتمہ۔ افریقہ، انسانیت کے کسی قابل

شناخت شاہجے سے یکسر محروم، محض ایک مابعد الطبیعیاتی میدان جنگ، جہاں ایک سیلانی یورپی باشندہ اپنی جان کا خطرہ مول لے کر داخل ہوتا ہے۔ کیا کسی کو اس مہمل اور کج رو تھاخر کے وجود کا احساس نہیں ہوتا جو محض ایسے ایک حقیر یورپی شخص کے ذہنی انتشار کا منظر دکھانے کے لیے افریقہ کو اسٹیج کے ساز و سامان کی سطح پر کھینچ لاتا ہے؟ لیکن یہ بھی اصل سوال نہیں ہے۔ اصل سوال افریقہ اور افریقیوں کو انسانیت کے درجے سے محروم کر دینے کے اس عمل کا ہے جو اس قدیم رویے کے زیر اثر جاری رہا ہے اور آج بھی جاری ہے۔ اور اصل سوال یہ ہے کہ آیا ایک ایسا ناول جو اس عمل کا جشن مناتا ہو، جو انسانی نسل کے ایک پورے حصے کو شخصی خصوصیات سے محروم کر دے، فن کا شاہکارہ کہلانے کا مستحق ہو سکتا ہے؟ میرا جواب ہے: نہیں، کبھی نہیں۔ میں کونریڈ کی ہنرمندی سے منکر نہیں ہوں بلکہ ”قلب ظلمات“ میں بھی کچھ یادگار پیرے اور لمبے مل جائیں گے:

”دریا کی پھیلاؤ میں ہمارے سامنے بھلتی اور پیچھے سنٹی جاتی تھیں۔ جیسے ہماری واپسی کی راہ مسدود کرنے کی غرض سے جنگل بڑے آرام سے قدم بڑھا کر دریا کے آ پار اکھڑا ہوا ہو۔“

اس ناول میں یورپی کرداروں کے دماغوں کی چھان بین بھی اکثر گہرائی اور بصیرت کا ثبوت دیتی ہے۔ لیکن یہ سب زاویے پچھلے پچاس سالوں میں ضرورت سے زیادہ زیر بحث آچکے ہیں۔ تاہم کونریڈ کی کھلم کھلا نسل پرستی کی تنقید ابھی تک عداوت ہے۔ مگر اب آخر کار اس کا وقت آ پہنچا ہے۔

کونریڈ ۱۸۵۷ء میں پیدا ہوا تھا، اور یہ وہی سال ہے جب انگلستانی کلیسا کے مبلغ میرے لوگوں کے درمیان ناہنجریا میں آنا شروع ہوئے تھے۔ یقیناً یہ کونریڈ کی فلفلی نہیں ہے کہ وہ ایسے وقت میں پیدا ہوا جب سیاہ فام انسانوں کی شہرت بہت ہی ہستی پر تھی۔ لیکن اس قسم کی بہت رعایتوں کے بعد بھی کہ اس پر اس کے ہم عصروں کے تعصب کا اثر ایک ممکن بات ہے، ہمیں اس کے اپنے رویے میں کالے لوگوں کی جانب ایک ایسی سرد مہری ملتی ہے جس کی وضاحت اس کی عجیب نفسیات ہی کر سکتی ہے۔ کسی کالے شخص سے پہلی بار سامنا ہونے کے بارے میں اس کا اپنا بیان اس کا انکشاف کرتا ہے:

”ایک لمبے چوڑے زخمی نے، جس سے میرا آئنا سامن بائیں میں ہوا تھا، انسانی حیوان

کے وجود میں ظاہر ہونے والے اندھے غضب ناک اور غیر عقلی طیش کی تحسیم کی صورت اختیار کر لی ہے جو مرتے دم تک قائم رہے گی۔ میں اس جہشی کو اس کے بعد کئی سال تک خوابوں میں دیکھتا رہا۔“

اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ کونریڈ کو جھیشوں (niggers) کے ساتھ کوئی نہ کوئی مسئلہ ضرور درپیش تھا۔ اس کا اس لفظ ”نگر“ سے بے اعتدال شغف ہی کسی ماہر نفسیات کے لیے ایک دلچسپ موضوع بننے کے لائق ہے۔ کبھی کبھی کالے پن کے تصور پر اس کا اثر ہی جانا بھی اتنا ہی دلچسپ معلوم ہوتا ہے، جس کی مثال اس مختصر خاکے میں ملتی ہے: ”ایک کالی شکل اٹھی اور لمبے کالے بازو ہلاتی، لمبی کالی ٹانگوں پر چلتی ہوئی، دھک کے آگے سے گزری“ کہ کہیں ہم یہ توقع نہ کر بیٹھیں کہ کالی ٹانگوں پر چلنے والی یہ کالی شکل سفید بازو ہلانا شروع کر دے گی! کیا کیا جائے، کونریڈ کا جنون اتنا ہی لا انتہا ہے۔ پُر لطف بات تو یہ ہے کہ کونریڈ اپنے مضمون A personal Record میں ہانٹی کے زہجشی (buck nigger) کا متوازی خاکہ پیش کرتا ہے۔ کونریڈ سولہ سال کی عمر میں پہلی دفعہ یورپ میں ایک انگریز سے ملا۔ وہ اسے ”میرا یادگار انگریز“ کہتا ہے اور اسے کچھ اس انداز میں بیان کرتا ہے:

”اس کی آنٹی پنڈلیاں لوگوں کی نگاہ میں تھیں۔۔۔ اپنی سنگ مرمر کی سی ہمواری اور ہاتھی دانت کی سی ملائمت سے دیکھنے والوں کو خیرہ کر رہی تھیں۔۔۔ مردوں کی دنیا پر ایک بلند و بالا، اطمینان کی سی روشنی۔۔۔ اس کے چہرے کو۔۔۔ اور فتح مند آنکھوں کو چمکائے ہوئے تھی۔ اس نے گزرتے ہوئے بڑے مضبوط، چمکدار دانتوں والی مسکراہٹ تجسس بھری، دوستانہ چمک کے ساتھ مجھ پر واکی۔۔۔ اس کی سفید پنڈلیاں ایک زوردار اسے چمکیں۔“

غیر صاحب عقل محبت اور نفرت دونوں اس سے باصلاحیت، دیکھی انسان کے دل میں ایک دوسرے سے دھکم پیل کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ لیکن جہاں غیر صاحب عقل محبت زیادہ سے زیادہ آدمی سے بے وقوفی کی حرکتیں کرواتی ہے، غیر صاحب عقل نفرت ایک پورے گروہ کی زندگی کو خطرے میں ڈال سکتی ہے۔ قدرتی طور پر کونریڈ تحلیل نفسی کے ماہر نقادوں کا خواب ہے۔ شاید برٹا رڈ سی میئر (Bernard C. Meyer) نے اس پر سب سے زیادہ تفصیلی کام کیا ہے۔ اپنی طویل کتاب میں ڈاکٹر میئر نے کونریڈ کی تحریروں کی وضاحت کرنے کی غرض سے ہر ممکن (اور کبھی کبھی ناممکن) سراغ

کا تعاقب کیا ہے۔ مثال کے طور پر وہ کونریڈ کی تحریروں میں بالوں اور حجامت کی معنویت تک پر تفصیل سے گفتگو کرتا ہے۔ اس کے باوجود اس کی کتاب میں کونریڈ کے کالوں کی جانب رویے کے بارے میں ایک لفظ تک نہیں ملتا۔ یہاں تک کہ کونریڈ کی یہود دشمنی سے متعلق بحث بھی ڈاکٹر میسر کے ذہن میں وہ دوسرے تاریک اور دھماکا خیز خیالات پیدا کرنے میں ناکام رہی۔ اس سے صرف ایک ہی نتیجہ نکلتا ہے کہ مغربی ماہر نفسیات ایسے نسلی تعصب کو بالکل حسب معمول چیز سمجھتے ہیں جس کا مظاہرہ کونریڈ نے کیا ہے، حالانکہ فرانز فین کی انتہائی اہم تحقیق جو اس نے فرا سیسی الجراز کے نفسیاتی ہپتالوں میں انجام دی، ہمارے سامنے ہے۔

کونریڈ کے خواہ جو بھی مسائل رہے ہوں، آپ کہہ سکتے ہیں کہ وہ اب اپنی قبر میں آرام فرما ہے۔ درست۔ مگر افسوس کہ اس کا قلب ظلمات اب بھی ہم کو اپنی بیماری میں جکڑے ہوئے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ایسی قابلِ مذمت اور ہنک آمیز کتاب کو ابھی تک سنجیدہ استاد انگریزی زبان کے آدھ درجن بہترین مختصر ناولوں میں شمار کرتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ اس ناول کو امریکی یونیورسٹیوں کے انگریزی ادب کے شعبوں میں بیسویں صدی کے ادب کے نصابوں میں سب سے زیادہ شامل کیا جاتا ہے۔

میں نے اب تک جو کچھ کہا ہے اس پر غالباً دو اعتراض اٹھائے جاسکتے ہیں۔ پہلا اعتراض یہ کہ یہ فلشن کی ذمہ داری نہیں کہ وہ ان لوگوں کو خوش کرتی پھرے جن کے بارے میں لکھی گئی ہے۔ مجھے اس بات سے کوئی اختلاف نہیں۔ لیکن میں لوگوں کو خوش کرنے کی بات نہیں کر رہا۔ میں تو ایک ایسی کتاب کا ذکر کر رہا ہوں جو نہایت ہی بے ہودہ انداز میں ایسے تعصب اور تحقیر کی نمائش کرتی ہے کہ جس کے نتیجے میں انسانیت کا ایک حصہ ماضی میں ناقابلِ بیان مصائب اور اذیتیں جھیل چکا ہے اور اب بھی جھیل رہا ہے۔ میں ایک ایسی کہانی کا ذکر کر رہا ہوں جس میں سیاہ فام لوگوں کی انسانیت ہی کو مشتبہ بنادیا گیا ہے۔

دوسرا اعتراض حقائق کی بنیاد پر اٹھایا جاسکتا ہے۔ آخر کار ہم اس بات سے منکر نہیں ہو سکتے کہ کونریڈ نے دریائے کاگو کا سفر ۱۸۹۰ء میں کیا تھا کہ جب میرا باپ خود گود کی عمر کا رہا ہوگا۔ تو میں اس کی موت کے سچے سال بعد اس کے مشاہدات کو کس طرح جھٹلا سکتا ہوں؟ میرا جواب یہ ہے کہ کسی بھی سمجھدار آدمی کی طرح میں کسی ایرے غیرے سیاح کی کہانی کو محض اس لیے ماننے کو تیار

نہیں کہ میں نے خود وہ سفر سرانجام نہیں دیا۔ میں کسی شخص کے آنکھوں دیکھے احوال کا بھی اعتبار نہیں کروں گا جبکہ مجھے شک ہو کہ اس شخص کی آنکھیں اس قدر برقان زدہ ہیں جیسی کونریڈ کی تھیں۔ اور اتفاق سے ہمیں اس بات کا بھی علم ہے کہ کونریڈ، اپنے سوانح نگار ہرنارڈ ڈسی میئر کے بقول ”بہت بدنام حد تک اپنے واقعات غلط درج کرتا ہے۔“

لیکن اس سے بھی زیادہ اہمیت کی حامل بات یہ ہے کہ اگر ہم اس طرف مائل ہوں تو ہمیں بے تحاشا ثبوت کونریڈ کے بیان کردہ وحشیوں سے متعلق مل سکتے ہیں جن کی بنا پر ہم شاید یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ یہ لوگ مارلواور اس کے تھکے ہوئے گروہ کے ذہنوں کو پراگندہ کرنے کے لیے شراکتیں جنگل میں تحصیل ہونے اور وہاں سے دوبارہ نمودار ہونے کے متواتر کام کے علاوہ اور بھی مشاغل رکھتے تھے۔ کیونکہ جس وقت کونریڈ نے یہ کتاب لکھی اس کے کچھ ہی عرصے بعد اس سے کہیں زیادہ نتیجہ خیز واقعہ یورپ کی مصوری کی دنیا میں پیش آیا۔ مصوری کے ایک برطانوی مؤرخ فرینک ولٹ (Franck Willett) نے اس واقعے کو یوں بیان کیا ہے:

”پال گوگین (Paul Gauguin) کا تاجی جانا ۱۹۰۰ء سے فوراً پہلے اور فوراً بعد کے عشروں میں، جب یورپی مصور نئے فنکارانہ تجربے کی تلاش میں تھے، کسی غیر یورپی تہذیب کی جانب رخ کرنے کا سب سے جرأت مندانہ انفرادی عمل تھا۔ تاہم افریقی آرٹ کا منفرد اثر ۱۹۰۲-۵ء کے لگ بھگ ہی ظاہر ہونا شروع ہوا۔ اس کا ایک نمونہ آج بھی قابلِ شناخت ہے۔ یہ ایک کھونٹا ہے جو ۱۹۰۵ء میں مورس ولامنک (Maurice Vlaminck) کو دیا گیا تھا۔ اس نے تحریر کیا ہے کہ درین (Derain) نے جب اسے دیکھا تو وہ ”گنگ“ اور ”مختیر“ رہ گیا اس نے اسے ولامنک سے خرید لیا اور پکاسو اور ماتیس کو دکھایا اور وہ بھی اسے دیکھ کر بے حد متاثر ہوئے۔ پھر اسے آمبرواز دولار (Ambroise Vollard) نے مستعار لے لیا اور کالمی میں ڈھالا۔۔۔ یوں بیسویں صدی کی مصوری میں انقلاب کا آغاز ہوا۔“

اس اقتباس میں جس کھونٹے کا ذکر ہے وہ کونریڈ کے دریائے کانگو کے بالکل شمال میں رہنے والے جنگلیوں کا بنایا ہوا تھا۔ ان لوگوں کا ایک نام بھی ہے: وہ فینک کہلاتے ہیں اور پلائنک و شبہ مجسمہ سازی کے فن میں دنیا کے بہترین فنکاروں میں سے ہیں۔ جس واقعہ کا ذکر فرینک ولٹ نے

کیا ہے وہ کیوب ازم کے ابتدا کی اور یورپی آرٹ کی زندگی میں، جو توانائی سے مکمل طور پر خالی ہو چکی تھی، تازہ روح کے پھونکنے جانے کی نشاندہی کرتا ہے۔

میری اس تمام بحث کا مقصد یہ بتانا ہے کہ کونریڈ کی کاغذوں کی تصویر کشی، ایک ایسے وقت پر بھی کہ جب بلجیم کے بادشاہ لیوپولڈ کی انجمن تہذیب برائے وسطی افریقہ کی تاسیس و تاراج کے ہاتھوں ان کی غلامی اپنے عروج پر تھی انتہائی نامناسب ہے۔

بند ذہن رکھنے والے سیاح اپنے سوا اور چیزوں کے بارے میں ہمیں بہت کم معلومات فراہم کر سکتے ہیں۔ لیکن جن سیاحوں کی آنکھوں پر کونریڈ کی طرح غیروں کے خوف (xenophobia) کی پٹی بندھی ہوئی نہ ہو وہ بھی کافی اندھے پن کا شکار ہو سکتے ہیں۔ یہاں مجھے ذرا اس نقطے سے ہٹنے کی اجازت دیجیے۔ دنیا کے چند مڈ اور عظیم ترین سیاحوں میں سے ایک، مارکو پولو، نے تیرھویں صدی میں بحر اوقیانوس سے مشرق بعید کا سفر کیا اور چینی فرمانروا قبائلی خان کے دربار میں بیس سال گزارے۔ وینس واپسی پر اس نے اپنی کتاب Description of the World میں ان لوگوں، جگہوں اور رواجوں کا حال رقم کیا جو اس کے مشاہدے سے گزرتے تھے۔ لیکن اُس کے بیان میں ہمیں کم از کم دو چیزوں کا اخراج ملتا ہے۔ اُس کے ہاں ایک لفظ بھی فنِ طباعت کے سلسلے میں نہیں ملتا جو یورپ میں ابھی ناپید لیکن چین میں اپنے عروج پر تھا۔ یا تو اُس نے فن کا بالکل ہی مشاہدہ نہیں کیا، یا اگر کیا بھی تو وہ سمجھنے سے قاصر رہا کہ یورپ کو اس کا کیا فائدہ ہو سکتا ہے۔ جو بھی کارن ہو یورپ کو ابھی گلن برگ (Gutenberg) کے ظہور کا سو سال تک مزید انتظار کرنا تھا۔ لیکن اس سے بھی زیادہ حیران کن بات مارکو پولو کے بیان سے دیوار چین کا اخراج ہے، جو کہ چار ہزار میل لمبی ہے، اور اس کے زمانے ہی میں ایک ہزار سال پرانی ہو چکی تھی۔ عین ممکن ہے کہ یہ اس کی نظر سے نہ گزری ہو، لیکن دیوار چین آدمی کا بنایا ہوا واحد تعمیراتی نمونہ ہے جو چاند سے بھی نظر آتا ہے۔ بے شک سیاح بھی اندھے ہو سکتے ہیں۔ جیسا کہ میں نے پہلے کہا، کونریڈ افریقہ کے اس تصور کا موجد نہیں ہے جو ہمیں اس کے ناول میں ملتا ہے۔ مغربی تخیل میں یہی تصور افریقہ کا غالب عکس تھا اور اب تک ہے، اور کونریڈ نے فقط اپنے ذہن کی خاص صلاحیتیں اس تصور کی خدمت کے لیے وقف کیں۔ مغرب کچھ وجوہات کی بنا پر، جن کا قریبی نفسیاتی مطالعہ شاید ضروری ہے، اپنی تہذیب کی فنا پذیری کے بارے میں گہرے اضطراب کا شکار ہے اور وہ ہر وقت اس بات کی ضرورت محسوس کرتا رہتا ہے کہ اس کا موازنہ افریقہ

سے کرتا رہے۔ اگر تہذیب کی راہ پر آگے بڑھتا ہوا یورپ وقفے وقفے سے مڑ کر اپنے قدیم وحشی پن کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے افریقہ پر نظر ڈالتا رہے تو بڑے یقین اور احساس کے ساتھ کہہ سکتا ہے: خدا کی شان ہے کہ میں اس مقام پر ہوں۔ یورپ کے لیے افریقہ کی وہی حیثیت ہے جو ڈورین گرے کے لیے اس کی تصویر کی تھی۔۔۔ ایک بار بردار جس پر اس کا مالک اپنی تمام جسمانی اور اخلاقی بدہمتوں کا بوجھ لا دیتا ہے تاکہ سیدھی پشت اور تہی ہوئی گردن کے ساتھ آگے بڑھ سکے۔ نتیجتاً افریقہ کو بھی اسی طرح نظروں سے اوجھل رکھنا ضروری ہے جس طرح ڈورین گرے کی تصویر کو، تاکہ انسانیت کی محدود سالمیت کو برقرار رکھا جاسکے۔ افریقہ سے دور رہو ورنہ! ”قلب ظلمات“ کے مسٹر کرنڈ کو بھی اس نصیحت پر کان دھرنا چاہیے تھا تاکہ اس کے دل کی خوں آشام دہشت ناکی اپنے کھونٹے سے بندھی اپنے مقام پر رہتی۔ لیکن اس نے احقانہ طور پر خود کو جنگل کی ناقابلِ مزاحمت وحشی پکار کی ترغیب کا شکار ہو جانے دیا، اور لوہو کھو! ظلمت نے اسے پالیا۔

میں نے اپنے ذہن میں اس مضمون کا جواب لینا چاہا تھا اس میں اس کا اختتام ایک مناسب طور پر مثبت اور خوشگوار انداز سے کرنے کا ارادہ کیا تھا، مثلاً میں افریقی اور مغربی تہذیب دونوں سے واقفیت رکھنے کے باعث یہ تجویز کر سکتا تھا کہ اگر یورپ اپنے ذہن کو قدیم تعصبات سے آزاد کرالے اور افریقہ پر منہ کر دینے والی دھند اور گھٹیا مفروضات میں سے نظر ڈالنے کے بجائے اسے ایک ایسے براعظم کے طور پر دیکھنا شروع کرے جہاں انسان جیتے ہیں۔۔۔ جو فرشتے نہیں ہیں لیکن یقیناً ”چکی پکی روہیں“ بھی نہیں۔۔۔ صرف لوگ، جو اکثر نہایت باصلاحیت ہیں اور بیشتر زندگی اور معاشرے سے اپنے معاملات میں حیران کن حد تک کامیاب بھی، تو یہ اس کے لیے خاصا مفید ثابت ہو سکتا ہے۔ لیکن جب میں نے ایک ہی رنگ پر مجھ اس عکس کے بارے میں، اور اس کی گرفت اور بے تحاشا پھیلاؤ کے بارے میں، اور جس دانستہ ہٹیلے پن سے مغرب نے اسے اپنے سینے سے لگا رکھا ہے اس کے بارے میں مزید غور کیا؟ جب میں نے مغرب کے سینما، ٹیلی ویژن اور اخبارات کے بارے میں، اسکولوں میں اور اسکولوں کے باہر پڑھی جانے والی کتابوں کے بارے میں ان گرجا گھروں کے بارے میں سوچا جہاں خالی بچوں کے سامنے افریقہ کے بے دین لوگوں کے لیے امداد بھیجنے کی ضرورت جتائی جاتی ہے، تو مجھے احساس ہوا کہ اس طرح کی ہل امید پرستی ممکن نہیں ہے اور یہ کہ یورپ کو اس بات کی رشوت دی جائے کہ وہ افریقہ کے بارے میں اپنا سوچنے کا انداز ٹھیک کرے،

بالکل غلط بات معلوم ہوئی۔ آخر کسی گھٹیا خیال کا ترک کیا جانا خود ہی اس بات کا انعام ہونا چاہیے۔ اگرچہ میں نے مغرب کے تصور افریقہ کی خصوصیت بیان کرنے کے لیے ”وانتہ“ کا لفظ کئی جگہ استعمال کیا ہے، لیکن یہ عین ممکن ہے کہ جو کچھ اس وقت ہو رہا ہے وہ سوچی سمجھی کینہ پروری کے بجائے خود کار رد عمل سے زیادہ قربت رکھتا ہو اس سے صورت حال بہتر نہیں بلکہ بدتر نظر آتی ہے۔

”کرچین سائنس مانیٹر“ نے (جو دوسرے اخباروں کی نسبت قدرے روشن دماغ ہے) ایک دفعہ اپنے مدیر تعلیم کا تحریر کردہ ایک مضمون چھاپا جس کا موضوع یہ تھا کہ جو بچے گھر میں ایک زبان اور اسکول میں دوسری زبان بولتے ہیں ان کو سیکھنے کے عمل میں اور نفسیاتی طور پر کن سنگین مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ مضمون کا دائرہ بہت وسیع تھا کہ اس میں امریکہ میں ہسپانوی بولنے والے بچوں، جرمنی میں اطالوی بولنے والے مزدوروں کے بچوں اور ملیشیا میں چار زبانوں کے رواج کا ذکر بھی شامل تھا۔ اور اس تمام ذکر میں مضمون کی بحث واضح طور پر صرف زبان کے بارے تھی۔ لیکن پھر اچانک نہ جانے کہاں سے یہ الفاظ نمودار ہوئے:

”لندن میں بہت بڑی تعداد میں مہاجر بچوں کی آمد ہو رہی ہے جو ہندوستانی یا

نا بھجریں بولیاں یا دوسری آبائی زبانیں بولتے ہیں۔“

میرے خیال میں اس ذکر میں ”بولیوں“ کے لفظ کا استعمال جو کہ تکنیکی نقطہ نگاہ سے غلط ہے، ایک ایسا تقریباً خود کار رد عمل ہے جو نفس مضمون کو نیچے افریقہ اور ہندوستان کی سطح تک لانے میں لکھنے والے کی جبلی خواہش کا نتیجہ ہے۔ اس خواہش کو ہم کو نزدیک سے مشاہدہ قرار دے سکتے ہیں کہ اس نے اپنی ”کچی پکی روحوں“ کو زبان دینے سے گریز کیا۔ زبان ان بندوں کی اوقات سے بہت بڑھ کر ہے۔ سو انہیں بولیاں بخش دیتے ہیں!

اس سلسلے میں بہت سائنسدانوں نے نفرت زدہ لوگوں سے کیا جانا ناگزیر ہے بلکہ لفظوں سے بھی، جو ممکنہ تدارک کے اہم ترین اوزار ہو سکتے ہیں۔ ”کرچین سائنس مانیٹر“ کے استعمال کردہ کلمے ”آبائی زبانوں“ پر ڈراغور فرمائیے۔ یقینی طور پر لندن میں اگر کسی آبائی زبان کا وجود ہے تو وہ صرف کاکنی انگریزی ہی ہو سکتی ہے۔ لیکن ہمارے مضمون نگار کی مراد اس کلمے سے کچھ اور ہی ہے۔۔۔ کوئی ایسی چیز جو ہندوستانیوں اور افریقیوں کی نکالی ہوئی آوازوں کو بیان کر سکے!

اگرچہ تدارک کا کام جس کا کیا جانا ضروری ہے جوے شیر لانے کے برابر محسوس ہوتا ہے،

میراث یقین ہے کہ یہ دیر آید درست آید کی مثال ہے۔۔۔ کونریڈ نے نو آبادیاتی لوٹ کھسوٹ کی معصیت کو دیکھا اور اس کی شدید مذمت کی مگر وہ نسل پرستی کے وجود سے عجیب طور پر بے خبر رہا، جبکہ یہی وہ پتھر تھا جس پر نو آبادیاتی لوٹ کھسوٹ نے اپنے دانت حیز کیے تھے۔ لیکن وہ لوگ جو نسلی تعصب اور انسانی درجے سے محرومی کے گھاؤ کئی صدیوں تک جھیلنے رہے ہیں اس بات کا کسی بھی سرسری گزرنے والے سیاح سے بہتر شعور رکھتے ہیں خواہ وہ سیاح کونریڈ کی ہی منفرد صلاحیتوں سے ہی مالا مال کیوں نہ ہو۔

○○○

(مشمولہ قلب ظلمات، از جوزف کونریڈ مترجم: محمد سلیم الرحمن، آج، کراچی، ۲۰۰۱ء)

’بکھرتی دنیا‘ کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ

ڈاکٹر شوچی اگر اول / انوار الحق

Chinua Achebe کے کالج کے زمانے کے تخلیقی کام نے اُس کی تائیجیریا کی مقامی ثقافتوں میں دل چسپی میں اضافہ کر دیا۔ اُس نے تائیجیریا کے ایک بڑے گاؤں Ogidi میں پرورش پائی۔ اُس کے والد ایک مشنری اسکول میں استاد تھے۔ اُس نے وہاں رہ کر Igbo لوگوں کے عیسائی مذہب کے فوائد و نقصانات کا براہ راست مشاہدہ کیا۔ ۱۹۵۰ء کی دہائی میں ایک نئی اور دل چسپ ادبی تحریک پھلنا پھولنا شروع ہوئی۔ تائیجیریا کی مقامی روایات کو بنیاد بنا کر اس تحریک نے یورپ کی ادبی ہیئتوں کو اس امید کے ساتھ تقویت دی کہ یوں انگریزی زبان میں ایسا ادب تخلیق ہوگا جسے شک اور مغالطے سے بالاتر ہو کر افریقی قرار دیا جاسکے گا۔ Things Fall Apart کا شمار بیسویں صدی کی افریقی فکشن کے شاہکاروں میں کیا جاتا ہے۔ Things Fall Apart کا منظر نامہ ۱۸۹۰ء کی دہائی کا ہے جب سفید فام باشندہ تائیجیریا آیا۔ یہ ناول کسی حد تک یورپین ادب کی اُس وسیع روایت کے رد عمل میں لکھا گیا ہے۔ جس میں افریقی باشندوں کو ازمنہ اوّلیٰ کے کندھ بن وحشی ظاہر کیا جاتا ہے۔ Igbo، Achebe کے لوگوں کو عظیم معاشرتی اداروں کا مالک قرار دیتا ہے۔ اُن کا کچھر بہت زرخیز اور مہذب ہے، جس میں ایسی روایات اور قوانین پائے جاتے ہیں جو انصاف اور برابری پر زور دیتے ہیں۔ لوگوں پر کوئی بادشاہ یا مطلق العنان حکمران حکمرانی نہیں کرتا تھا بلکہ وہاں ایک سادہ جمہوری نظام رائج تھا، جس میں تمام مرد جمع ہو کر مشفقہ فیصلہ کیا کرتے تھے۔ اس کے برعکس یورپی اقوام جو اکثر ساری دنیا میں جمہوری اداروں کے قیام کا دعویٰ کرتی ہیں، انھوں نے ہمیشہ Umufia میں ہونے والے ان قبائلی اجتماعات کو بالجبر روکنے کی کوشش کی۔ Igbo کے لوگ اپنی اعلیٰ درجے کی

معاشرتی حرکت پذیری پر بھی فخر محسوس کرتے ہیں۔ وہاں کے مردوں کو والدین کی دولت کی بنیاد پر نہیں پرکھا جاتا۔ Achebe اصرار کرتا ہے کہ Igbo کے تمام آزاد مرد اعلیٰ عہدہ حاصل کر سکتے ہیں۔ Igbo، Achebe معاشرے کی نا انصافیوں کو بیان کرنے سے بھی نہیں ہچکچاتا۔ کم و بیش اسی عہد کے وکٹورین انگلستان کی طرح Igbo بھی قبائلی طرز کا معاشرہ تھا۔ یہاں رہنے والے بڑواں بچوں کی پیدائش سے بہت خوفزدہ رہتے تھے اور پیدائش کے فوراً بعد وہ انھیں مرنے کے لیے پھینک دیتے تھے۔ وہ تشدد سے نا آشنا نہیں تھے۔ اگرچہ جس طرح کا جنگ و جدل یورپ میں ہوا اس کا انھیں قطعی ادراک نہیں تھا۔

Chinua Achebe کے ناولوں کا فوری موضوع یورپی اور افریقی تہذیبوں کے ملاپ کا اہم ناک انجام ہے۔ اُس کے ناول اُن معاشرتی اور نفسیاتی تنازعات پر بحث کرتے ہیں جو سفید فام لوگوں کے کلچر کے آزاد منش افریقی معاشرے پر حملہ آور ہونے کے نتیجے میں پیدا ہوئے ان ناولوں نے اس ملاپ کے نتیجے میں افریقی شعور نے پیدا ہونے والی افراتفری کو بھی موضوع بنایا۔ Things Fall Apart کا مرکزی خیال برطانیہ کی افریقہ کی نوآباد کاری اور اُس کے نتیجے میں افریقی قبائل کی زندگیوں میں پیدا ہونے والی مٹی اور پرتشدد تہذیبیاں ہیں۔

نوآباد کاری کے ساتھ مشنریوں کی آمد بھی ہوئی، جن کا بنیادی مقصد عیسائیت کے پیغام کو پھیلانا اور مقامی لوگوں کے مذہب کو تبدیل کرنا تھا۔ یہ مشنری بالآخر قبیلے میں مضبوطی سے قدم جما لیتے ہیں۔ قبیلہ انھیں حکومت کرنے اور اُن کی عدالت کو انصاف کی فراہمی کی اجازت دے کر مقامی لوگوں کی مغربی طرز پر زندگی بسر کرنے کی آموزش میں حصہ دار بن جاتا ہے۔ Achebe قبیلہ میں پائے جانے والے توہمات اور ظلم و ستم سے صرف نظر نہیں کرتا۔ اُس کے خیال میں اسی وجہ سے قبیلے کی ٹوٹ پھوٹ اور شکست و ریخت کا راستہ کھلا۔ ہزاروں سال سے اچھوتا اور پاک قبائلی وجود Okonkwo کی سات سالہ جلا وطنی سے واپسی پر اُس کے لیے ناقابلِ شناخت بن گیا۔ اُس کے ساتھی قبائلی افراد بھی اُسے پہچاننے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ اس کے برعکس ”نیا مذہب، حکومت اور تجارتی مراکز کافی حد تک لوگوں کے دل و دماغ پر چھائے ہوئے ہیں۔۔۔۔۔ وہ کسی اور چیز کے متعلق بہت کم سوچتے یا بات کرتے اور Okonkwo کی واپسی کے متعلق تو بالکل بھی نہیں۔“ وہ یورپی قارئین پر نا انجیر یا کی ثقافت کو مسلط کرنے کی کوشش نہیں کرتا بلکہ وہ اسی بات کی نوآبادیاتی منصوبہ میں مخالفت کرتا ہے یعنی

تانبجیر یا کے متا مل قبیلے پر یورپی کلچر کا مسلط کیے جانا۔ مشنری قبائلیوں میں اپنے رابطہ کاروں کے ساتھ گھل مل جاتے اور انھیں کہتے کہ وہ پتھر کے جھوٹے خداؤں کی عبادت کرتے ہیں۔ ہزاروں سال سے ان خداؤں کی عبادت کرنے والے مقامی افراد کو سفید فام باشندوں نے عملاً حکم دینا شروع کر دیا کہ ”وہ اپنی غلیظ عادتوں اور جھوٹے خداؤں کو چھوڑ دیں۔“

نو آبادیاتی ادب میں پیش کیے جانے والے ایسے رویے افریقہ کے متعلق ہمارے ادراک میں اس قدر بڑھ چکے ہیں کہ ناول کے اختتام پر ظاہر ہونے والا ضلعی کشتر بیشتر قارئین کو مانوس محسوس ہوتا ہے۔ وہ مغرور اور افریقی ”وحشیوں“ سے نفرت کرتا ہے۔ وہ Igbo طرز زندگی کی تازگی اور پے چیدگی سے قطعی ناواقف ہے لیکن اس کے باوجود اُس کے رویہ میں افریقہ کی خاک کہ کشی کی گونج سنائی دیتی ہے۔ Achebe کی Igbo خاک کہ کشی کے بعد اس ضلعی کشتر کا رویہ کھوکھلا اور وحشیانہ محسوس ہوتا ہے۔ جملہ معترضہ Achebe کے اہم ترین اوزاروں میں شامل ہے۔ اگرچہ ناول کی مرکزی کہانی Okonkwo کا المیہ ہے لیکن Achebe کہانی میں اصل موضوع سے گریز کرتے ہوئے حکایات اور ثانوی واقعات کو بیان کرتا ہے ناول ایک ڈاکومنٹری کی طرح ہے لیکن Achebe کا بھرپور اسلوب اسے بشریات کا متن بننے سے بچاتا ہے۔ ہمیں Igbo لوگوں کی زندگی اپنی آنکھوں سے دیکھنے کا موقع ملتا ہے جب وہ لوگ اپنی زندگی میں آنے والی چھٹیاں، اہم دن اور مذہبی رسومات مناتے ہیں۔

یہ ناول افریقیوں کی، کی گئی یورپی خاک کہ کشی کے نقصانات کی تلافی کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن نقصان کی تلافی صرف یادداشت کے سہارے ہی ہو سکتی تھی کیونکہ جب Achebe پیدا ہوا اُس وقت تک سفید فام باشندوں نے مقامی کلچر کے کئی پہلوؤں کو مکمل طور پر تباہ کر دیا تھا۔ Achebe نے Igbo کی طرز زندگی کی تفصیلات کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ناول اُن کی موسیقی، رقص اور گفتگو کے خوب صورت اور متاثر کن نمونے پیش کرتا ہے؛ ”ضرب الامثال Palm کے تیل جیسی ہوتی ہیں جن کے ذریعے الفاظ کو لکھایا جاتا ہے۔“

ناول کی واقعہ نگاری کے دوران بہت سی دل چسپ اور بامعنی ضرب الامثال کو شامل کیا گیا ہے۔ مثلاً: ”سورج جھک کر کسی کے پیچھے چھپنے والوں سے پہلے اُن لوگوں پر چمکتا ہے جن کے پیچھے وہ لوگ چھپے ہوتے ہیں“؛ ”مینڈک دن کے وقت بلا وجہ نہیں بھاگتا“؛ ”Eneke پرندہ چھپتا

ہے کہ انسان نے ٹہنی پر بیٹھے بغیر اڑنا سیکھ لیا ہے، اور ”چھکلی نے Eroko درخت سے چھلانگ لگا کر کہا کہ اگر اس کا رتا ہے پر کسی نے اُس کی تعریف نہ کی تو وہ یہ کام خود کر لے گی“ وغیرہ۔

قاری کو زرعی نمونوں سے بھی مطلع کیا جاتا ہے مثلاً ہفتہ امن، خشک سالی کے بعد شکر قندی کی کاشت کاری، Harmattan (مغربی افریقہ کے ساحل پر دسمبر اور فروری کے درمیان اٹھنے والی آندھی) اور خرنوب کے دل پذیر ڈالنے۔ بیماریوں کے لیے بھی ہرمل اور نفسیاتی علاج کی طبی امداد فراہم کی جاتی ہیں۔ Ezinma کو اُس وقت خطرے سے باہر سمجھا گیا جب طبی امداد فراہم کرنے والے ایک شخص کو Iyi-Uwa نامی جزی بوٹی مل گئی لیکن اُس کے بعد جب وہ دوبارہ بیمار پڑ گئی تو Okonkwo نے اُس کے لیے ایک ہرمل محلول تجویز کیا جس سے Ezinma کا بخار ٹھیک ہو گیا۔

ناول میں کئی لوک کہانیوں کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ مثلاً: کچھوے اور بلی کی کہانی جو اس معاشرے اور کلچر کے عجیب و غریب امتیازات اور ان کہانیوں کی مدرسانہ اہمیت کو اجاگر کرتی ہیں۔ ان جانوروں کی سادہ کہانیوں کے ذریعے اخلاقی اسباق اور اقدار سکھائی جاتی ہیں۔ شادی کی تقریبات، جنازے کے انتظامات اور خطابات دینے کے طریقوں کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے جس سے قاری کو Igbo کی طرز زندگی کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔

مابعد نوآبادیاتی ادب ایسے تصورات اور طور طریقوں کا متنوع میٹ ورک ہے جو لوگوں کے نوآبادیاتی تجربات کی جانچ پڑتال کر کے اُن کا تنقیدی جائزہ لیتا ہے اور ان تجربات کو دوبارہ بیان کرتا ہے۔ معروف ترین مابعد نوآبادیاتی نظریہ سازوں میں ایدورڈ سعید بھی شامل ہے جس نے مغرب کے مشرق اور مشرق وسطیٰ میں مسلم دنیا کے ساتھ تجارتی روابط کے پس پردہ اُن کے صدیوں پرانے استحصالی منصوبے کا پردہ فاش کیا۔

Things Fall Apart بلاشبہ بین الثقافتی تنازع اور اس کے انسانیت پر پڑنے والے اثرات کا کلاسیکی مطالعہ ہے، جب ایک استحصالی ثقافت اور تہذیب اپنے غرور اور نسلی تعصب کی بنیاد پر دوسری ثقافت اور تہذیب پر حملہ آور ہوتی ہے۔ ایک قابل غور نکتہ یہ ہے کہ Umuofia قبیلہ میں کوئی بادشاہ یا سردار نہیں تھا بلکہ وہاں ایک جمہوری اور قابل حکومت قائم تھی۔ حملہ آوروں نے اس بات کو نظر انداز کر دیا۔ مغربی معیارات اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہر قوم کو ایسے رہنما کی ضرورت ہوتی ہے جو اپنی ذمہ داریاں نبھائے اور انارکی پھیلنے سے روکے۔ وہاں عدالتوں نے سفید فام

باشندوں کی سزاؤں کو استعمال کیا۔ جس میں کوڑے بازی اور پھانسی کی سزائیں شامل تھیں۔ یہ سزائیں Umuofia کے لیے انتہائی وحشیانہ نوعیت کی تھیں۔ ثقافتوں کے ٹکراؤ کی بنیادی وجہ ان دونوں ثقافتوں کے درمیان معاشرتی روابط اور ہم آہنگی کی کمی ہے۔ ناول کے اختتام پر بھی ثقافتوں کے مابین تنازع ختم نہیں ہوا کیونکہ نوآبادکار خود موثر خ بھی تھے۔ چنانچہ وہ کہاوت سچ ثابت ہوئی ”جب تک شیر خود اپنے مورخ پیدا کرتے رہیں گے تب تک شکار کے واقعات میں صرف شکاری کی ہی ستائش کی جائے گی۔“ افریقی تاریخ بھی بے مثل ہے۔ ”تاریخ نے ساری دنیا کے ساتھ یکساں سلوک نہیں کیا۔ ہمیں اس بات کو اچھی طرح سمجھنا ہوگا کہ ہم افریقیوں کے طور پر نامانوس حالت میں زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ہماری تاریخ انگلستان کی تاریخ جیسی نہیں ہے۔“ (Jussawala)

ثقافتی تنازعے کی وجہ سے غلط تاریخ لکھی گئی جس کے کردار ان لوگوں کے خوف سے تخلیق کیے گئے جن کی رودادیں آج بھی تاریخ کے صفحات پر غالب ہیں۔ Achebe نے واضح کر دیا کہ اس ناول کا اصولی مقصد افریقی قارئین کے سامنے ان کی نوآبادکاری سے قبل ماضی کی ایسی حقیقی خاکہ کشی کرنا ہے جو مغربی مؤرخین کی واقعات کی گھسی پٹی اور مخ شدہ شکل سے پاک ہو۔

Things Fall Apart کا مرکزی خیال برطانیہ کی افریقہ میں نوآبادکاری اور اس کے نتیجے میں افریقی قبائل کی زندگیوں میں پیدا ہونے والی منفی اور پر تشدد تبدیلیاں ہیں۔ نوآبادکاری کے ساتھ مشنریوں کی آمد بھی ہوئی جن کا بنیادی مقصد عیسائیت کے پیغام کو پھیلانا اور مقامی لوگوں کے مذہب کو تبدیل کرنا تھا۔ یہ مشنری بالآخر قبیلے میں مضبوطی سے قدم جما لیتے ہیں۔ قبیلہ انھیں حکومت کرنے اور ان کی عدالت کو انصاف کی فراہمی کی اجازت دے کر مقامی لوگوں کو مغربی طرز پر زندگی بسر کرنے کی آموزش میں حصہ دار بن جاتا ہے۔ Achebe قبیلے میں پائے جانے والے توہمات اور ظلم و ستم سے صرف نظر نہیں کرتا۔ اُس کے خیال میں اسی وجہ سے قبیلے کی ٹوٹ پھوٹ اور شکست و ریخت کا راستہ کھلا۔ یہ مرکزی خیال Okonkwo کے عروج و زوال کی شکل میں بہترین انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ ناول میں Okonkwo کو اپنی ثقافت کی بہترین اور بدترین مثال کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ چنانچہ وہ خود شکست و ریخت کا نمونہ بن جاتا ہے۔

قبائلی معاشرے میں قبائلیوں کا باہمی اتحاد اور قبائلیوں کی اپنے سرداروں اور دیوی دیوتاؤں سے فرمانبرداری اہم حیثیت کی حامل ہوتی ہے۔ یہ سب اُس وقت ختم ہو گیا جب ان میں سے چند

قبائلیوں نے مشنریوں کی جانب سے متعارف کردہ متضاد اقدار کو قبول کر لیا۔ نتیجتاً مغربی خیالات اور مذہب کے لیے دروازے کھل گئے اور استحصال و انجذاب کا آغاز ہوا۔ Okonkwo اُن چند افراد میں سے تھا جس نے اس عمل کی مزاحمت کی اور ناول کے اختتام پر موت کا شکار بنا۔ اُس کا انکار سفید فام باشندوں کی طرز زندگی کو اپنانے میں مزاحمت کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اِس کے ساتھ ہی وہ اپنی ثقافت کو بھی مسترد کر دیتا ہے کیونکہ اُس نے خودکشی کر کے اس ثقافت میں بدترین قانون شکنی کا مظاہرہ کیا۔ یہی وجہ ہے کہ اُسے جنگجو شہید کے طور پر دفن نہیں کیا گیا، جس کا وہ حق دار تھا۔ Okonkwo اپنے قبائلی ساتھیوں کو بھی اُن کی بزدلی اور اُس کی مدد نہ کرنے کی وجہ سے مسترد کر دیتا ہے۔

Gerald Moor اپنی کتاب Seven African Writers میں لکھتا ہے کہ Things Fall Apart دیکھنے کا بنیادی مقصد ”اپنے قبیلے کی زندگی باز آفرینی کرنا ہے۔ جسے بعد میں سفید فام باشندوں کے رابطے کی وجہ سے اپنے نازک اعتدال سے ڈگمگانا پڑا۔“ یہ ناول کو سمجھنے کا مرکزی نقطہ ہے۔ قبیلوں کے سفید فام باشندوں سے پہلے رابطے کے بعد ہی قاری محسوس کرتا ہے کہ اُن کی مقامی ثقافت ہمیشہ کے لیے تبدیل ہو گئی ہے۔ لیکن اِس کے باوجود قاری اِس احساس سے فرار حاصل نہیں کر سکتا کہ Achebe اتنا تنگ نظر اور تلخ نہیں رہتا جتنا وہ ناول کے ابتداء میں محسوس ہوتا ہے۔ وہ نئے مذاہب اور نئی ثقافتوں کے علوم کی مخالفت نہیں کرتا۔ وہ جی باتوں کو سمجھنے کے لیے مباحثہ کے حق میں مضبوط دلائل دیتا ہے۔ Things Fall Apart میں مشنری Mr. Brown اور قبائلی سردار Akunna اکثر حویل بحث کرتے ہیں۔ ”اگرچہ اُن دونوں میں سے کوئی بھی ایک دوسرے کا مذہب تبدیل نہ کر سکا۔۔۔۔۔ لیکن انھوں نے ایک دوسرے کے مذہبی عقائد سے بہت کچھ سیکھا۔“

Achebe کا مقصد نوآبادکاری سے قبل تائیجیریا کی ثقافت کی یورپی طرز زندگی پر برتری کا اظہار کرنا نہیں تھا۔ اُس کا مقصد بے چیدہ افریقی طرز زندگی کی سچائی کی وضاحت اور اُس کے وجود کی حقیقت پر ٹھوس حقائق کو بیان کرنا تھا۔ Things Fall Apart میں Achebe واضح کرتا ہے کہ وہ افریقی شناخت کے حوالے سے معذرت خواہ نہ رہو یہ اختیار نہیں کرتا۔ مشنری و نوآبادکاری منصوبے کی مخالفت کرتے ہوئے Achebe اِس منصوبے کو نہ صرف ”پاگل پن“ قرار دے کر مذاق اور طنز کا نشانہ بناتا ہے بلکہ وہ اِس کے تاریک تر اور مفسدانہ پہلوؤں کو بھی آجا کر کرتا ہے۔ مشنریوں کو افریقی زندگی کے تمام پہلوؤں کو مکمل طور پر تبدیل کر کے اُسے کسی حد تک یورپی رنگ میں رنگنے کے لیے افریقہ

میں داخلے کی اجازت دی گئی۔ وہ ”قبائلی زندگی کو متحد رکھنے والی رسومات پر اپنی بے توجہی پر فخر کرتے ہیں۔“ مزید برآں مشنریوں نے قبیلے کے اندر بھی اختلافات کو ہوا دی۔ یہ اختلاف بنیادی طور پر مذہب تبدیل کرنے والے اور مقامی مذہب والے لوگوں کے درمیان تھا۔

مشنری مذہب تبدیل کرنے والے نئے افراد کی تلاش میں بے رحمی سے سرگرداں تھے۔ مشنریوں کے اس منصوبے کے لیے داخلی حمایت کا انحصار بھی کافی حد تک تبلیغ میں اُن کی ”کامیابی“ پر تھا جس کی عکاسی مذہب تبدیل کرنے والوں کی تعداد سے ہوتی تھی۔ Things Fall Apart میں Achebe نے مشنریوں کی طرف سے اپنے منصوبوں کی تکمیل کے لیے بلیک میل اور رشوت کے استعمال کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ”سفید فام مشنریوں نے نوجوان عیسائیوں کی تعلیم کے لیے ایک اسکول قائم کیا۔“ اس سے یہی نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ مذہب تبدیل نہ کرنے والوں کو تعلیم حاصل کرنے کے لیے ایسے مواقع فراہم نہیں کیے جاتے تھے۔ نائجیریا کی ثقافت کی زبانی روایت کو ذہن نشین رکھ کر وہاں کے رہنے والوں کا لکھنا پڑھنا اُن کے لیے بے معنی تصور کیا گیا۔ یہ نائجیریا کی نوآباد کاری سے قبل اُس کی زبانی ادبی روایت سے انحراف اور اُس کا یورپی ثقافت کی جانب جھکاؤ کا مظہر ہے۔

مذہب تبدیل کرنے والوں کی تعداد میں تیزی سے اضافہ کرنے کے لیے مشنریوں نے اپنی صفوں میں چلی ذات والوں کو شامل کرنا شروع کر دیا۔ انھیں ”afulefu“ یعنی بے کار، کتے اور کھوکھلے انسان کہا جاتا تھا۔“ مشنریوں نے اپنے نظریے میں اس طرح یورپی عیسائیت کی مساوات پسند فطرت کی نمائش کی ہے۔ اس کا مقصد یہ ثابت کرنا ہے کہ اُن کی مساوات پسند فطرت وہاں کی قبائلی طرز زندگی میں پائی جانے والی سخت گیری اور نسلی تفاخر کی روایات سے قدرے مختلف ہے۔ لیکن Gerald Moor اُن کی اس قریب کاری کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ چھوٹی ذات والے بے کار لوگوں کو مشنریوں نے خاص طور پر اپنا ہدف بنایا کیونکہ یہ لوگ جس گروہ سے تعلق رکھتے ہیں ”وہ دوسرے گروہ کو قابل نفرت سمجھتا ہے اور اُسے رفتہ رفتہ کمزور کرنے لگتا ہے۔“ چنانچہ قبیلے کی سماجی زندگی کی اکائی میں مہلک کمزوری کو تلاش کیا گیا۔ Achebe، Nwofia کی خاکہ کشی کرتے ہوئے مذہب تبدیل کرنے والوں کی باغیانہ خصلت کو بیان کرتا ہے۔ اُس کے خیال میں یہ وہ لوگ ہیں جن کی قبیلے میں کوئی حقیقی جگہ نہیں اور نہ ہی اُن کی وفاداری قبیلے کے ساتھ ہے۔

مشنریوں کے منصوبے کے منہی پہلوؤں کو مزید اجاگر کرتے ہوئے Achebe تحریر کرتا ہے کہ مذہب تبدیل کرنے والے بھی نئے مذہب کو دل سے تسلیم نہیں کرتے۔ قاری کو قائل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کہ مذہب تبدیل کرنے والے ہر شخص کے مشنریوں کے ساتھ ”منہوس جنگل“ میں جانے کی محو بالذات پوشیدہ مقاصد ہیں۔ اس رویے کی دو مثالیں دی گئی ہیں۔ Nwofia عیسائیت کے دینی عقائد سے زیادہ اُس کی ”تبلیغ کے دلولہ انگیز انداز سے متاثر ہے“ اور وہ قبیلے کے ساتھ ذہنی مطابقت بھی نہیں رکھتا۔ Nneka کی بھی مذہب تبدیل کرنے کی الگ وجوہات ہیں۔ قبیلے کی طرف سے اپنے جڑواں بچوں کے دو جوڑوں کے قتل کے بعد جب وہ ایک بار پھر حاملہ ہو گئی تو اپنے نوزائیدہ بچے کو بچانے کے لیے مشنریوں کے پاس چلی گئی۔ اُس کا خاندان بھی ایسی منہوس عورت سے الگ ہو کر مطمئن ہے۔ Achebe کہیں بھی اس بات کو تسلیم نہیں کرتا کہ مذہب تبدیل کرنے والے بھی عیسائیت کو مکمل طور پر دل سے قبول کرتے ہیں۔

Umuofia کے لوگ سفید فام باشندوں کے بارے میں کوئی ٹھوس رائے قائم کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ ناول کے اختتام تک اُن کی رائے مبہم رہتی ہے۔ مثلاً وہ سفید فام لوگوں کی تجارت کی قدر و قیمت اور اس سے آنے والی دولت کو پسند کرتے ہیں۔ یہ تجارتی عزائم غلاموں کا متبادل ڈھونڈنے میں مشنریوں کے کردار کی بھی یاد دہانی کراتے ہیں۔ اس کے باوجود مقامی لوگ سفید فام لوگوں کی مداخلت اور ضلعی افسر کے ذریعے بالواسطہ حکومت سے سمجھوتہ نہیں کر پاتے۔ شاید اس ابہام یا غیر یقینی صورت حال کی وجہ سفید فام مداخلت کو بیان کرنے کے لیے مناسب زبان کا نہ ہونا ہے۔ تانبجیر یا کی نوآباد کاری میں ثقافتوں کے ٹکراؤ کا اس قدر عمل دخل تھا کہ اس سے مطابقت پیدا کرنے کے لیے زبان کو بھی تبدیل کرنا پڑا۔ کئی معاملات میں زبان میں ایسی تبدیلیاں مقامی لہجوں اور بولیوں کی خاموشی کا باعث بنیں۔ ناول کے اختتام پر Achebe اس نکتہ کو موثر انداز میں بیان کرتے ہوئے اصرار کرتا ہے کہ ”ابھی تک انھیں وہ زبان نہیں ملی جس سے وہ اپنی ابتلا کو بیان کر سکیں۔“ اور اس مسئلے کو Spivak نے بھی اپنے مضمون ”کیا غلام بولنے کا حق رکھتے ہیں؟“ میں شد و مد کے ساتھ پیش کیا ہے۔

○○○

(مشمولہ تناظر، شمارہ ۲، گجرات، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۲ء)

گالزوردی کے ناول

ڈی۔ ایچ لارنس / مظفر علی سید

”جون گالزوردی (۱۸۶۷ء-۱۹۳۳ء) ڈی ایچ لارنس کی سیمیر نسل کے ادیبوں میں ایک ممتاز (اور اشرافی) حیثیت کا مالک تھا۔ اس کے ناول، افسانے اور ڈرامے اس کی زندگی میں بے حد مقبول تھے مگر اب شاید صرف برصغیر میں کہیں کہیں نصاب کے طور پر پڑھائے جاتے ہیں۔ شروع میں وہ لارنس کی طرف مریبانہ جذبات رکھتا تھا مگر جلد ہی دونوں کے راستے جدا ہو گئے اور ان کی باہمی ناپسندیدگی نمایاں ہونے لگی (اسی بنا پر بعض لوگوں نے لارنس پر ایک ”محاصرانہ مقالہ“ لکھنے کا الزام لگایا ہے) مگر گالزوردی کے ناولوں کا سلسلہ جو فورسائٹ خاندان کی مختلف نسلوں کے افراد پر لکھا گیا ہے (ایک بے حد مقبول ٹی۔وی سیریل بننے کے باوجود) آہستہ آہستہ کمزور ہوتا چلا جاتا ہے اور لارنس کا مقالہ اسی کمزوری کا تجزیہ کرتا ہے۔ پہلا حصہ ”صاحب جائیداد“ بڑی حد تک ایک طنزیہ لہجے میں لکھا گیا ہے مگر بعد میں ہر لہجہ برقرار نہیں رہتا اور مصنف فورسائٹ خاندان کی مفروضہ شرافت و نجابت کا جیسے خود ہی قائل ہو جاتا ہے۔ انگریزی ادب کے مشہور مورخ اے سی وارڈ تک کو گالزوردی کے ساتھ پوری ہمدردی کے باوجود یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ وہ سماجی انصاف کا قائل ہونے کے ساتھ ساتھ امیروں اور غریبوں، طاقتوروں اور کمزوروں کے درمیان ایک توازن پیدا کرنا چاہتا تھا۔ شاید یہی توازن پیدا کرنے کی شعوری کوشش تھی جس نے لارنس کو گالزوردی کے منقصل مطالعے اور ایک ناقابل تردید تجزیے پر مجبور کیا۔ زمانہ حال میں ناول پر شاید ہی کوئی ایسی کتاب لکھی گئی ہو

جس میں اس مقالے کا کوئی نہ کوئی حصہ اقتباس کے طور پر درج نہ ہوا ہو بالخصوص اس کے شروع کے چند پیرے جن میں گلشن کی تنقید کو لارنس نے ایک نیا رخ دیا اور آنے والے ناقدوں کو ناول کے فن اور اس کے معنی و مفہوم کی طرف متوجہ کیا۔“

(مترجم)

نقد ادب کا انتہائی کمال یہ ہے کہ ناقد اپنے احساس کو معقولیت کے ساتھ بیان کر دے۔ وہ احساس جو زیر نظر کتاب یا مصنف نے اس کے حواس پر مرتب کیا۔ تنقید کبھی سائنس نہیں بن سکتی۔ اول تو یہ بہت شخصی چیز ہے۔ دوسرے اس کا تعلق ان اقدار سے ہے جن کو سائنس نظر انداز کرتی ہے۔ یہاں جذبے کی کسوٹی چلتی ہے نہ کہ عقل کی۔ ہم کسی فنی تخلیق پر کوئی محاکمہ یا قضاوت کرتے ہیں تو اس کے اثر کی بنا پر جو ہمارے خالص اور زندہ جذبات پر ہوا ہو، اور کسی بنیاد پر نہیں۔ اسلوب اور ہیئت کے بارے میں ساری اڑان گھائیاں، ادبی کتابوں کی بظاہر سائنسی انداز میں درجہ بندیوں اور نباتیات کی نقل پران کی چیر پھاڑ، یہ سب موقع محل کے بغیر مہمل مصطلحات کا ملبوہ بنی تو ہیں۔

ناقد کے لیے لازم ہے کہ کسی فنی تخلیق کی تاثیر و نفوذ کو اس کی تمام پیچیدگی اور قوت کے ساتھ محسوس کر سکے۔ خود اس کو بھی قوت اور پیچیدگی کا حامل ہونا چاہیے جو کم ہی ناقد ہوتے ہیں۔ کوئی شخص جو فطرتاً پوچ اور غیر شائستہ ہو، پوچ اور غیر شائستہ تنقید کے سوا کیا لکھ سکتا ہے؟ اور ایک ایسا پڑھا لکھا آدمی جس کے جذبات بھی تعلیم یافتہ ہوں، عقائد کی طرح نایاب ہو۔ بالعموم کوئی شخص جس قدر درسی علوم کا فاضل ہوتا ہے اسی قدر جذبات کے معاملے میں گنوار ہوتا ہے۔ اس سے بڑھ کر فنی اور جذباتی طور پر تعلیم یافتہ آدمی کے لیے نیک نیت ہونا بھی ضروری ہے جو کچھ وہ محسوس کرتا ہے اسے تسلیم کرنے کا حوصلہ بھی اس میں ہونا چاہیے۔ ساتھ ساتھ اس میں اتنی چلک بھی ہو کہ محسوس کو معلوم بھی کر سکے۔ لہذا میرے نزدیک (انیسویں صدی کے فرانس کا) سینت یوہاب بھی ایک عظیم ناقد بننے اور اس کے مقابلے میں میکالے قسم کا آدمی، قطانیت کے باوجود تسلی بخش نہیں کیونکہ وہ دیانت دار نہیں۔ جذبات کی حد تک وہ کافی جاندار ہے مگر اپنے محسوسات کے ساتھ بازی گری کرنے لگ جاتا ہے اور جذباتی رد عمل کے مخلصانہ بیان کی نسبت کوئی عمدہ تاثر پیدا کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔ اس میں اتنی دانشورانہ اہلیت تو ضرور ہے کہ جو کچھ محسوس کرتا ہے اس کا درست بیان ہمیں دے سکے مگر اخلاقی حوصلہ نہیں رکھتا۔ ایک ناقد کو جذباتی طور پر جذباتی ہونا چاہیے، رگ رگ میں جاندار، دانشورانہ اہلیت کا

حائل اور بنیادی منطق کا ماہر اور اخلاقی طور پر بے حدود یا نت دار۔

اس کے علاوہ مجھے لگتا ہے کہ ایک ایسے ناقد کو یہ بھی چاہیے کہ پڑھنے والے کو چند ایک ایسے معیار فراہم کرے جو اس کے کام آئیں۔ وہ ان معیاروں کو ہر نئی تنقیدی کوشش کے لیے بدل بھی سکتا ہے بشرطیکہ اپنی نیک نیتی کو برقرار رکھ سکے مگر یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ہمارا معیار یہ ہے اور ہم اس کے مطابق محاکمہ کریں گے۔ سینٹ بونے مجموعی طور پر ”بھلے آدمی“ کا معیار قائم کیا۔ وہ تیرہ دل سے سمجھتا تھا کہ ”بڑا آدمی“ بھی اصل میں ”بھلا آدمی“ ہوتا ہے۔ انسانی ہمدردی کی وسیع ترین رسائی کے ساتھ یہی معیار اس نے ہر جگہ برقرار رکھنے کی کوشش کی۔ والٹر پیٹر (انیسویں صدی کا جمال پرست ناقد) کا معیار ایک سیاسی یا جمہوری تعصب سے آلودہ تھا کہ اسے ہر صورت میں کمزور کا ساتھ دینا چاہیے۔ (اٹھارویں صدی کے مورخ) گکین نے ایک خالص اخلاقی معیار آزما یا انفرادی اخلاقی معیار۔

گالزوردی کو دوبارہ پڑھتے ہوئے کم سے کم اس کے بڑے حصے کو کیونکہ سب تو بہت زیادہ ہے ایک معیار کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ حقیقی مرد اور حقیقی عورت کا کوئی تصور جس کے مطابق جملہ فورسائٹ خاندان اور ان کے ہم عصروں کو پرکھا جاسکے۔ آپ ان پر بھلے آدمی والے معیار کے مطابق محاکمہ نہیں کر سکتے نہ خالص فکر والے معیار کے ساتھ نہ پیش بہا خاک نشینوں کے معیار سے نہ انفرادی اخلاق کے معیار سے۔ ان کو تو انسانی وجود کے معیار سے جانچنا پرکھنا ہوگا مگر یہ انسانی وجود آخر کیا ہوتا ہے؟ خود فورسائٹ لوگوں کے ساتھ یہی مصیبت ہے۔ وہ کافی حد تک انسان تو ہیں کیونکہ انسانیت کا کوئی بھی حصہ انسانی ہوتا ہے۔ جیسے فطرت کی کوئی بھی چیز فطری ہوتی ہے۔ تاہم اس خاندان کا کوئی رکن، واقعی اور واضح طور پر انسانی وجود معلوم نہیں ہوتا۔ وہ سب سماجی وجود ہیں اور اس سے ہماری مراد کیا ہے؟

ابھی اس تنقید کے مقصد کے لیے ہمیں طے کرنا ہے کہ سماجی وجود سے، انسانی وجود کے ماسوا ہمارا کیا مطلب ہے؟ اس کی ضرورت یوں پیدا ہوتی ہے کہ یہ فورسائٹ لوگ ہمیں بے اطمینانی کا اور عدم تکمیل کا احساس دلاتے ہیں۔ ہم ان کو انسانی وجود کے طور پر کس لیے تسلیم نہیں کر سکتے؟ کیا ہم ان کو اس زمرے میں نہیں رکھ سکتے جس میں مثلاً (ڈکنس کی) سادہ گیمپ شامل ہے جو طنزیہ انداز میں سوچی گئی ہے یا جین آسٹن کے لوگ جو کافی حد تک سماجی ہیں؟ مسز گیمپ کو، جین آسٹن کے

کرداروں کو حتیٰ کہ (انیسویں صدی کے انگریز ناول نگار اور شاعر) جورج میریڈتھ کے ”خود پرست“ کو بھی انسانی ہستیوں کے طور پر قبول کر سکتے ہیں۔ اسی زمرے میں جس میں ہم سب شامل ہیں۔ پھر فورسائٹ لوگوں سے ہمارا تشکر کہاں سے چھوٹتا ہے؟ یہ انکار، یہ جذباتی انکار کیونکہ فورسائٹ لوگ بنی نوع انسان کے ساتھ متشخص قرار دیئے جاسکیں؟ ہم جبلی طور پر کیوں محسوس کرتے ہیں کہ وہ ادنیٰ قسم کی مخلوق ہیں؟

یہ اس وجود سے کہ انسانی ہستیوں کے طور پر وہ نوع سے خارج ہو چکے ہیں اور سماجی ہستیوں کی سطح پر گر چکے ہیں، ان ہستیوں کی سطح پر جو نئی تہذیب ہیں وہی مقام رکھتے ہیں جو قدیم تہذیب میں غلاموں کا تھا۔ فرد بشر ایک عجیب حیوان ہے۔ ہمہ وقت متغیر! مگر آج کی مہلک تبدیلی یہ ہے کہ فرد بشر، آزاد فرد کی نفسیات سے منحرف ہو کر سماجی فرد کی نفسیات میں سقوط کر جائے بالکل ایسے ہی جیسے ماضی کی مہلک تبدیلی آزاد نفس سے غلام نفس کو سقوط کرنا تھی۔ آزاد اخلاق اور غلام اخلاق، انسانی اخلاق اور سماجی اخلاق، یہ ہیں دائمی تضاد۔

جب کوئی انسان، انسان ہی رہتا ہے، ایک سچا فرد تو اس کے تہذیب میں ایک خاص طرح کی معصومیت اور سادہ دلی ہوتی ہے جو تجزیے میں مراحت کرتی ہے جس کے ساتھ آپ کوئی کاروباری معاملہ نہیں کر سکتے۔ صرف نیک نیتی سے، اپنے تہذیب میں موجود اسی قسم کی معصومیت اور سادگی کی مدد سے آپ اس کے ساتھ کوئی برتاؤ کر سکتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ انسانی ہستی محض سادہ و معصوم ہے، اپنی حد تک وہ ایک سیانا دنیا دار بھی ہے مگر اپنے حقیقی باطن میں وہ ایک فرد سادہ ہے اور پیسہ اس کو چھو کے نہیں گزرا۔ یقیناً پیسہ کسی بھی جیتے جاگتے انسان کے ساتھ بہت دور تک جاتا ہے مگر ایک زندہ فرد کے باطن میں اس کا عمل و فعل احساس کی آخری حد سے پہلے ختم ہو جاتا ہے اور آخری برہنہ ذات میں تو اس کو داخل ہونے کی اجازت بھی نہیں ملتی مگر وہ سماجی ہستی کے عین درمیان سے آ رہا گزر جاتا ہے اور اس کا اصولی حاکم بن جاتا ہے۔ چاہے کوئی کتنا ہی اونچا دعویٰ کرے یا کتنا ہی بڑا ڈھونگ رچا لے۔ چاہے وہ سارا دھن غریبوں میں بانٹ دے، جب بھی وہ اپنے آپ کو بے نقاب کر کے رہے گا، ایک بے بس سماجی ہستی کے طور پر جو بالآخر پیسے کے تول پر تلتی ہے، سماجی اخلاق کے ترازو میں جو غیر انسانی ہے۔

مجھے لگتا ہے کہ انسانی ہستی اپنے شعور کے داخلی اور خارجی حصوں کے درمیان بڑی طرح

بٹ کے رہ جانے تو بالآخر اس کے اندر ایک دراڑ سی پڑ جاتی ہے اور یوں اس کی انسانیت محض ایک سماجی ہستی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ جب وہ ضرورت سے زیادہ خارجی حقیقت سے باخبر ہوتا ہے اور خارج کی حقیقی کائنات کے مقابل اپنی تنہائی سے تو اس کا شخص اندر سے ٹڑخ جاتا ہے۔ اس کا جوہری دائرہ ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ اس کی معصومیت یا سادہ دلی برباد ہو جاتی ہے اور وہ محض ایک ”داخلی خارجی“ حقیقت بن کے رہ جاتا ہے، ایک دولت چیز جو میخوں سے جوڑی گئی ہو، اور انفرادی یکتائی سے محروم ہو۔

جب تک انسان سقوط کرنے اور سماجی فرد بننے سے پہلے انسان رہتا ہے تو وہ معصومیت کے ساتھ کائنات کے عظیم دائرہ تسلسل میں خود کو رہا محسوس کرتا ہے اور وہ بٹا ہوا یا کٹا ہوا نہیں ہوتا۔ لوگ اس کے خلاف ہوں، حالات کا طوفان اسے بہا لے جانے کو بڑھتا رہے مگر وہ کائنات کے زندہ تسلسل کے ساتھ ہم آہنگ ہوتا ہے۔ اس وحدت سے اس کو جدا نہیں کیا جاسکتا۔ (شیکسپیر کے) ہیملٹ اور لیئر اس (وحدت) کو محسوس کرتے ہیں اور اسی طرح (یونانی المیہ کے کردار) ایڈیپس اور فیڈرا بھی۔ یہ وہ آخری اور عمیق احساس ہے جو ایک انسان میں باقی رہتا ہے جب تک کہ وہ انسان ہے۔ یہ (فرانسیسی فلسفی اور ادیب) دانتیر جیسے خدا پرست میں بھی اسی طرح ہوتا ہے جیسے ڈارون ایسے سائنس دان میں۔ یہ ناقابل فناء جوہر ہر بڑے آدمی میں ہوتا ہے۔ نیولین میں بھی جب تک مادی چیزوں سے مغلوب نہیں کر لیا اور اس نے اسے کھو دیا اور برباد ہو گیا۔ یہ انسانی ہستی کی حقیقی معصومیت اور سادگی ہے۔ زمان و مکان و حیات کے کائناتی تسلسل کے ساتھ یکتائی کی جس جو ایک بڑے آدمی میں بین طور پر موجود ہوتی ہے اور ایک خاص جوہری چنگاری کی صورت میں ہر اس آدمی کے اندر بھی جو آخر تک آزاد ہو۔

اگر انسان اس پر اسرار سادہ دل اعتماد کو جو اس کی معصومیت ہے کھو بیٹھے، اگر وہ خارجی معروضی حقیقت کو بہت زیادہ اہمیت دینے لگے اور اپنے فطری معصوم غرور کو ساقط ہو جانے دے تو پھر خارجی مقاصد کا یا، دی سہاروں کا جنون اس پر سوار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنی ضمانت چاہتا ہے اور شاید سب کے لیے ایک کائناتی قسم کا بیم۔ اس جہت کا مدار خوف پر ہے۔ فرد جب ایک مرتبہ زندہ کائنات کے ساتھ اپنی سادہ یگانگی کو ہاتھ سے کھو بیٹھتا ہے تو خوف کا شکار ہو جاتا ہے اور دولت کے ساتھ اپنی تائین اور ضمانت کی کوشش کرتا ہے۔ اگر وہ نوع پرست ہو تو ہر ایک کی تائین چاہتا ہے اور محسوس کرتا

ہے کہ یہ نہ ہو سکا تو بہت بڑا المیہ ہو جائے گا۔ مگر اپنے آپ کو دولت کے ساتھ پیسے کی مدد سے مادی طور پر محفوظ کرنے کی ساری ضرورت ہی اس حالت خوف سے جنم لیتی ہے جس میں وہ انسان گرفتار ہوتا ہے جو زندہ کائنات سے اپنی یگانگی زائل کر چکا ہے جو اپنی مخصوص جوہری معصومیت کو گنوا کر پارہ پارہ ہونے کی ہستی میں اتر چکا ہے۔ اس کے لیے مادی نجات ہی اصلی نجات ہے جو نجات ہے وہی خدا ہے لہذا پیسہ ہی خدا ہے۔ کبھی کبھی کوئی سماجی ہستی اس خدا کے خلاف بھی بغاوت کر سکتی ہے جیسا کہ گالزوردی کے بہت سے کردار کرتے ہیں مگر اس سے ان کو اپنی معصومیت واپس نہیں ملتی۔ وہ تو بس منفی مادہ پرست ہو جاتے ہیں مثبت مادہ پرست ہونے کی بجائے اور منفی مادہ پرست بھی اسی طرح ایک سماجی ہستی ہوتا ہے جس طرح کوئی دوسرا مادہ پرست کم نہ زیادہ۔ وہ اسی طرح آختہ ہو چکا ہے، بے جان بن چکا ہے، اپنی معصومیت زائل کر دینے کے بعد جو اس کی یگانگی کی چمکتی ہوئی چھوٹی سی چمکاری تھی۔

گالزوردی کی کتابیں پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے جیسے کہ ارض پر ایک بھی فرد بشر باقی نہ بچا ہو۔ یہ سب سماجی ہستیاں ہیں مثبت اور منفی۔ ان کے درمیان ایک بھی آزاد روح موجود نہیں نہ پینڈاؤس نہ جون فورسائٹ (اپنی تمام انفرادی ہمدردیوں کے باوجود یہ کردار دوسروں کی نسبت کسی قدر کم شقی القلب معلوم ہوتے ہیں مگر اپنے خاندانی مفادات سے جدا نہیں ہو سکتے۔ مترجم) اگر پیسہ ان کی ہستی کو عملی طور پر متعین نہیں کرتا تو منفی طور پر کرتا ہے۔ پیسہ یا جائیداد جو ایک ہی چیز ہے۔ مزر پینڈاؤس اپنی محبوبیت کے باوجود چاروں طرف سے جائیداد کے گھیرے میں ہے اور سرانجام تو وہ بالکل بھی محبوب نہیں رہتی و غابازی کا حصہ اور جائیداد کے قبضہ بن کے رہ جاتی ہے۔ ان کے سوا اور کوئی بھی نہیں۔ بوڑھا جولیٹن محض ایک جذباتی مادہ پرست ہے۔ بس ایک لٹفلے کے لیے ہم ایک انسان کو دیکھتے ہیں ”اخوت“ میں سڑک صاف کرنے والے کو ذیل سے باہر آنے کے بعد جب اس نے چہرے کو ڈھانپ رکھا ہے مگر اس کے مرد پن کی وضاحت بھی اس کے سر کے زخم سے کر دی جاتی ہے اسے غیر معمولی بنا کر۔

تو ایسے نظر آتا ہے جیسے گالزوردی یہی نکتہ اٹھانے کو نکلا ہو۔ یہ ظاہر کرنے کو کہ فورسائٹ لوگ پوری طرح انسانی افراد نہیں بلکہ سماجی افراد ہیں جو زندگی کی ایک ٹپکلی سطح پر تنزل کر چکے ہیں۔ وہ اپنے آزاد مرد پن اور آزاد عورت پن کا وہ حصہ زائل کر چکے ہیں جو انہیں مرد اور عورت بناتا ہے۔

”صاحب جائیداد“ ایک بہت بڑے ناول، ایک بہت بڑی طنز کے عناصر رکھتا ہے۔ وہ سماجی ہستی کو اپنی تمام مضبوطی اور پستیوں کے ساتھ منکشف کرنے کا کٹھن ہے مگر مصنف میں حوصلہ نہیں کہ اسے آخر تک لے جاسکے۔ کتاب کی عظمت اس کی نئی اور مخلصانہ اور حیرت انگیز گہری طنز میں واقع ہے۔ یہ جدید انسانیت پر انتہائی طنز ہے جسے دورِ ن خانہ سے انجام دیا گیا ہے۔ واقعتاً مکمل مہارت اور پُر خلوص تخلیق پہچان کے ساتھ ایک نئی قسم کی چیز۔ یہ سانی جینتوں کو ان کی تمام بوجھوں کے ساتھ بے نقاب کرنے کی ایک حقیقی کوشش معلوم ہوتی ہے مگر اس کے بعد یہ سب بکھر جاتا ہے۔

پھر (سومر فور سائٹ کی بیوی) آئرن اور (سومر کے ملازم معمار) یوزینی کا معاشرہ اور بوڑھے جو لین کی جذباتیت (جو آئرن کے حسن سے مسحور ہو جاتا ہے) ان سے اصل چیز پر داغ لگ جاتا ہے۔ گلزوردی میں اپنے طنز کی انتہا تک جانے کے لیے کافی ہمت نہ تھی۔ وہ ڈگمگایا اور فور سائٹ خاندان سے دب کے رہ گیا۔ ہزار افسوس کہ وہ جدید روح کا چراغ نہ بن سکا، انسانوں کے زندہ اجسام سے فور سائٹوں کا فاسد گوشت جدا کرنے کے لیے جس کی بُری طرح ضرورت ہے۔ اس کی بجائے اس نے نشتر کو ایک طرف رکھ دیا اور ایک نرم جذباتی پلٹس باندھ دی جس سے فاسد مادہ اور بھی خراب ہو گیا۔

طنز کے وجود کا مقصد ہی یہی ہے کہ سماجی انسان کو ختم کرے، اس کی پستی کو خود اس پر آشکار کرے کہ سماجی دیانت کے جملہ مظہروں کے باوجود وہ کتنی چالاک اور فسادِ باطن کے ساتھ فخارت کے قابل ہو چکا ہے۔ زندگی سے بددیانت، زندہ کائنات سے بددیانت جس کے ساتھ وہ جو تک کی طرح چمٹا ہوا مفت خوری میں مصروف ہے۔ سماجی ہستی پر استہزا کے ذریعے طنز نگار حقیقی فرد کی امداد کرتا ہے حقیقی انسانی ہستی کی تاکہ وہ دوبارہ اپنے پاؤں پر کھڑا ہو اور جنگ کو جاری رکھ سکے کیونکہ یہ جنگ سدا سے ہے اور سدا جاری رہے گی۔

یہ نہیں کہ اکثریت لازماً سماجی انسانوں پر مشتمل ہوتی ہے کیونکہ اکثریت تو محض سماجی طور پر خود آگاہ ہوتی ہے۔ انسانی طور پر اولاد آدم بے بس اور ناخود آگاہ ہے۔ اس سے بھی ناواقف کہ کون سی چیز کسی انسانی ہستی کے لیے سب سے بیش بہا ہے مرد پن اور عورت پن کے اس سادہ و معصوم باطن سے بے خبر جو زندہ کائناتی تسلسل سے ہم آہنگ ہوتا ہے جس کے سوا کوئی چیز آدمی کو فرد نہیں بنا سکتی اور جو فرد کو بطور ایک فرد کے اصلی ثواب دانی عطا کر سکتا ہے چاہے وہ لیٹر کی طرح پاگل ہی کیوں نہ بنا دیا

جائے۔ لیٹر اپنی عظیم ترین مصیبت کے وقت بھی اصل میں شادماں تھا ایک ایسی شادمانی کے ساتھ جس سے (اس کی نافرمان بیٹیاں) گورنریل اور ریگن ایسے ہی خارج میں محروم تھیں جیسے جو تکلیں اور کھٹل ہوتے ہیں کیونکہ وہ بھی جدا کر وہ سماجی ہستیاں ہوتی ہیں مفت خورے اور آزادی و خود مختاری کے درجے سے فروتر مگر آج کا المیہ ہے کہ لوگ بس مادی اور سماجی طور پر خود آگاہ ہوتے ہیں۔ وہ اپنے مرد پن سے غافل ہوتے ہیں اور اس کو تباہ ہونے دیتے ہیں۔ آزاد مردوں میں سے ہم ہفتے ہزاروں سماجی ہستیاں پیدا کرتے ہیں۔

سارے کے سارے فورسائٹ طفیلی اور مفت خورے ہیں اور گالزورڈی نے ہمیں یہی چیز دکھانے کی ایک شاندار کوشش کا آغاز کیا تھا۔ وہ سچ سچ زندہ افراد کے افکار و احساسات پر اور ان کے تمام مجموعہ حیات پر طفیلی کیڑوں کی طرح چلتے ہیں چاہے یہ افراد ان سے پہلے گزر چکے ہوں یا ان کے پہلو بہ پہلو موجود ہوں۔ اپنی کوئی منفرد زندگی نہ رکھتے ہوئے وہ تو بس یہی کر سکتے ہیں کہ خوف کی بنا پر جائیداد جمع کرتے رہیں اور اس زندگی پر جنس جو زندہ لوگوں نے انسانیت کو عطا کی ہے۔ وہ کوئی زندگی نہیں رکھتے اور اس لیے جیسے چلے جاتے ہیں۔ موت کے دائمی خوف میں مبتلا جائیداد کو جمع کرتے ہوئے کہ موت کو دور رکھ سکیں۔ وہ رسم کو نبھا سکتے ہیں مگر روایت کو جاری نہیں رکھتے۔ ان دو چیزوں کے درمیان زمین آسمان کا فرق ہے۔ آپ روایت کو جاری رکھنا چاہیں تو اس میں کوئی اضافہ کرنا پڑے گا مگر ایک رسم کو نبھانے کے لیے مفت خوروں کو مسلسل یکسانیت کے سوا کسی چیز کی ضرورت نہیں یا پہاڑی کوے کی بے انت برداشت۔ وہ جو زندگی سے خوفزدہ ہیں کیونکہ وہ خود زندہ نہیں ہیں اور جو مر بھی نہیں سکتے کیونکہ زندہ ہی نہیں رہ سکتے یعنی سماجی ہستیاں۔

جہاں تک مجھے نظر آتا ہے گالزورڈی کے ناولوں میں فورسائٹ لوگوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔ مثبت فورسائٹ اور منفی فورسائٹ، کامیاب فورسائٹ اور وہ جو فورسائٹ نہ بن سکے ناکام اور ناکمل فورسائٹ یعنی ہر ایک کردار کا تعین پیسے کی مدد سے ہوتا ہے۔ اس کا حصول یا اس کی موجودگی، اس کی ضرورت یا اس کا مکمل فقدان حاصل کرنے کی جستجو میں مصروف ہیں وہ فورسائٹ ہیں جو حاصل کر چکے ہیں وہ پینڈا کس ہیں اور اشرف کبیر اور ہلاری کی اور بیا نکا لوگ ہیں اور اسی طرح کے دوسرے لوگ۔ اس کے ضرورت مند ہیں آئرین اور بوزینی اور چھوٹا جولیٹن اور اس سے محروم ہیں وہ تمام حقیر فقیر کردار جو پس منظر کا کام دیتے ہیں یا جیسے بوڑھا مسٹر سٹون کہتا ہے ”پیسے والوں کے سامنے“

گالزوردی کی پوری سرگم انہی لوگوں پر مشتمل ہے۔ سب ضرورت اور محض دولت سے شناخت حاصل کرنے والے جن میں کوئی ایک بھی منفرد روح موجود نہیں۔ سب کی سب سقوط کرنے والی سماجی ہستیاں، آئندہ لوگوں کا ایک جھمکنا۔

شاید فورسائٹ لوگوں کی زبردست مردم شماری نے گالزوردی کو دھلا کے رکھ دیا اور وہ ان سب کو مجرم نہ ٹھہرا سکا۔ پوری طرح مردود قرار نہ دے سکے یا شاید کوئی اور چیز تھی، اس کی اپنی ذات کا کوئی سنجیدہ تر حصہ۔ شاید اس کی مکمل ناکامی تھی۔ یہ جانتے ہیں کہ آپ فورسائٹ نہ ہوں تو پھر کیا ہوں گے؟ وسیع انسانی دنیا میں فورسائٹ لوگوں کے سوا اور کیا موجود تھا؟ گالزوردی نے دیکھا اور اسے کچھ نہ ملا۔ سخت گیری اور دیانت کے ساتھ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اپنی خرف زدہ تلاش کے بعد بھی اسے کچھ نہ ملا مگر وہ آئرن اور بوزنی کے ساتھ پلٹ آیا اور انہی کو ہمارے سامنے پیش کر دیا۔ یہ لو، وہ کہتا ہوا لگتا ہے۔ یہ ہے فورسائٹ کا الٹ۔ یہ لو! یہ ہے آپ کے سامنے! محبت! بیجان! ہے جان!

ہم اس محبت اس بیجان کو دیکھتے ہیں تو ہمیں بھی نظر آتا سواکتوں جیسی عشق بازی کے اور ایک قسم کے مخالف فورسائٹ رویے کے۔ وہ اس کھیل کا نصف مخالف ہیں۔ فورسائٹ خاندان کے مغرور کتے پائیں باغ میں دوڑ لگاتے ہوئے اور چوری چھپے شرمناک طریقے سے جھپٹی میں لگے ہوئے۔ یہ ہے وہ اثر جو مجھ پر گالزوردی کے معاشقوں کا ہوتا ہے۔ وہ ”ڈارک فلاور“ ہوں یا ”بوزنی لوگ“ یا ”سیب کے درخت“ یا جارج پینڈائنس، یا جو کوئی بھی ہوں۔ ان میں سے تقریباً ہر ایک شرمناک اور کتوں جیسا ہے۔

انفوس کہ فورسائٹ جب آزادی سے لذت یاب ہونے کی کوشش کرتا ہے تو یہ بن جاتا ہے۔ یہ چیز اس کے بس میں نہیں رہی۔ وہ صرف کتوں کی طرح گند چا سکتا ہے۔ بوزنی فقط فورسائٹ نہیں فورسائٹ کی ضد بھی ہے۔ جائیداد کے خلاف انتقامی جذبے سے مغلوب بوزنی جائیداد پر پلا ہوا شکاری کتا ہے مگر تازی خانے سے باہر نکلا ہوا یا باہر ہی کی پیداوار اس لیے باغی ہو چکا ہے۔ سو وہ جائیداد کی کتوں کو سونگھتا پھرتا ہے اور اس طریقے سے جائیداد کے کامیاب شکاریوں سے اپنا حساب چکاتا ہے۔ دو ہزار بیوں میں سے ایک کا انتخاب کرنا ہو تو سوم فورسائٹ کو ترجیح دینی پڑے گی۔ بالکل ایسے ہی جیسے جون یا کوئی دوسری چچی تائی آئرن سے کہیں بہتر ہے۔ آئرن تو ایک چور خصلت، ریگیتی ہوئی، کینہ بھری کتیا ہے۔ فورسائٹ کی ضد مگر انہی کے پیسے پر چلتی ہوئی پوری طرح اور آخری دم تک۔

بوزینی کی طرح جائیداد کی دوغلی جائیداد کے تازی خانے میں گندگی بکھیرنے والی مگر درحقیقت وہ بھی جائیداد کی قبہ ہے۔ ”اخوت“ کی نفعی ماڈل کی طرح۔ وہ بس ایک نفی ہے، ایک ایسا ٹائپ جو گالز ورڈی کے ہاں تواثر کے ساتھ نظر آتا ہے۔ مفت خوردوں کا مفت خورہ جیسے بڑے پھوؤں پر پلنے والے چھوٹے پھو۔ جس طرح ”جزیرے کے فریبی“ کا آوارہ گرد، یہ سب چھوٹے پھو ہیں اور جیسے کوئی بے گھر بھک ننگا اپنی جوؤں کے شائق ہوتا ہے فورسائٹ اور ہلاری لوگ بھی اپنا لہو چوسنے والے پھوؤں کے اپنے منہ نمونوں کے بے حد شائق ہیں۔

جب گالز ورڈی جنس کی طرف رخ کرتا ہے تو پھر اپنے پاؤں پر کھڑا نہیں رہ سکتا جذباتیت میں لوٹ پوٹ ہو جاتا ہے۔ وہ جنس کو اہم بنانا چاہتا ہے مگر اس کو قابلِ نفرت بنا کے رکھ دیتا ہے۔ جذباتیت ان احساسات کو اپنے اوپر طاری کرنے کا نام ہے جو فی الحقیقت آپ کے اندر موجود نہ ہوں۔ ہم سب چند ایک مخصوص احساسات پر کھتا چاہتے ہیں، محبت کے احساسات، جیانی جنس کے احساسات، ہمدردی کے اور اسی قسم کے دوسرے احساسات لہذا اکثر یہ ہوتا ہے کہ لوگ ان کو اپنے اندر بناوٹ سے چپکا لیتے ہیں۔ بناوٹی احساسات، دنیا ان سے چپ چپی ہو چکی ہے۔ وہ حقیقی جذبات سے بہتر معلوم ہوتے ہیں کیونکہ وائٹ صاف کرتے ہوئے ان کو تھوک سکتے ہیں اور اگلے دن پھر سے چپکا سکتے ہیں۔

سب سے زیادہ مضحکہ خیز افسانوں میں ایک ہے ”سیب کا درخت“ (اس کا اردو ترجمہ پطرس نے کیا ہے۔ مترجم) ایک نوجوان کوڈیون کے ایک دور افتادہ خادم پرویلز سے آئی ہوئی ایک لڑکی پر نظر پڑتی ہے جو سیکسن کی بجائے کیلٹ نسل کی ہے (یعنی فطرت سے قریب تر) اور اس لیے فوراً گالز ورڈی ٹائپ کے ہیرو کی گرویدہ ہو جاتی ہے۔ یہ نوجوان شریف زادہ بھی اپنی شاندار شخصیت کے ساتھ زرگی محبت میں گرفتار اس لڑکی کا گرویدہ ہو جاتا ہے کیونکہ وہ بھی پوری طرح اور بڑی طرح اس کی گرویدہ ہو چکی ہے۔ وہ اسے ”میرے شہنشاہ“ کہہ کر تو نہیں پکارتی کیونکہ وہ ایچ۔ جی۔ ویلز کی مخلوق نہیں ہے۔ بس اتنا کہتی ہے کہ ”میں تم سے جدا نہیں رہ سکتی۔ میرے ساتھ چلو کر لو مگر مجھے اپنے ساتھ لے چلو۔“ عین یمنی ٹھیکگی کا اعلان نامہ!

اس بات پر ایک نوجوان زرگسیت زدہ شریف زادہ جو ابھی ابھی آکسفورڈ سے نکلا ہے۔ فوراً اس کا گرویدہ ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد ایک عالی شان ”بے جان“ پھر وہ اس کے لیے ایک

مناسب فراک خریدنے شہر جاتا ہے تاکہ وہ اسے بہن کے اس کے ساتھ چلا پھرا کرے۔ وہاں اس کی ملاقات کالج کے ایک ساتھی سے ہو جاتی ہے جو اپنی چھوٹی بہن کے ساتھ وہاں رہتا ہے۔ مرب، چائے اور ان کے ساتھ ایک رات بسر ہونے کے بعد اس کا سارا مالی شان ”ہے جان“ اپنی فطری موت مر جاتا ہے، اور اس سے پہلے کہ وہ توش پر مار ملیڈ لگائے۔ وہ اپنے طبقے میں لوٹ جاتا ہے اور اب کوئی دوسری چیز اس کے لیے وجود نہیں رکھتی۔ وہ نوجوان شریف زادی سے شادی کر لیتا ہے، اپنے طبقے کے عین مطابق مگر اس کے غرور کا پیالہ لبالب کرنے کو گاؤں کی لڑکی خودکشی کر لیتی ہے۔ مضمک خیز یہ ہے کہ لگتا ہے گاؤں کی لڑکیاں ایسا کام صرف نوجوان نرگسیت زدہ شریف زادوں کی خاطر کرتی ہیں جو تالاب میں اپنی شبیر دیکھ کر یہ اطمینان بھی حاصل کرنا چاہتے ہیں کہ وہاں ایک ڈوبی ہوئی اونیلیا بھی موجود ہے جس نے خود ان کو نرگسی غوطہ لگانے کی زحمت سے بچایا ہے۔ یہاں ہم نے اساطیری حکایت کو ایک ذرا بہتر بنا دیا ہے۔ گا زور دی کا ناریس اپنے آپ کو نہیں ڈبوتا۔ وہ اونیلیا سے یامینن (”سیب کا درخت“ میں گاؤں کی لڑکی) سے کہتا ہے: ازراہ کرم تم ہی ڈوب جاؤ نا اور اس قصے میں وہ سچ مچ ایسے ہی کرتی ہے اور ناریس اس کے بارے میں کتنی ”شان“ محسوس کرتا ہے۔

فرد کے سقوط کے ساتھ ہی جنس بھی تنزل کر کے کتوں کی گرمی تک آ جاتی ہے۔ کاش کہ گا زور دی میں اتنا استحکام ہوتا کہ وہ اس کو بھی طنز کا ہدف بنا سکتا۔ اس پر جذباتی مزیداری کی مصالحو دار مٹھی اٹھیلنے کی بجائے۔ بلاشبہ اس نے ایسا کیا ہوتا تو کبھی مقبول عام نو سیندہ نہ بن سکتا، البتہ ایک بڑا ادیب ضرور بن جاتا۔

تاہم اس نے جذباتیت بکھیرنے کو ترجیح دی اور جنس کی سب سے پست کتوں والی قسم کی تحلیل اور تعجید کو۔ وہ فور سائٹ لوگوں پر طنز کرنے لگتا ہے اور منفی کو جلیل بنا کے رکھ دیتا ہے جو اس سے بدتر ہے۔ جب تک فرد اپنی اصلیت کے ساتھ ثابت قدم رہتا ہے تو جنس ایک قوت بخش اور انتہائی اہم چیز ہوتی ہے مگر جیسے ہی آپ سماجی ہستیوں کی سطح پر سقوط کرتے ہیں تو جنس قابل نفرت بن جاتی ہے جیسے کتے گرمی پر آئے ہوئے۔ کتے سماجی ہستیاں ہوتے ہیں کسی حقیقی انفرادیت کے بغیر جو ان کے ساتھ مخصوص ہو۔ بھیڑیے اور لومڑ کبھی پیدل رستے پر جفتی نہیں کرتے۔ ان کے لیے جنس ایک وحشی اور خلوت کی چیز ہوتی ہے۔ آپ ان کی چیخ دھاڑ تو سن سکتے ہیں مگر کچھ دیکھ نہیں سکتے۔ کتا پالتو ہے اور وہ پیدل رستے پر گندگی اور جفتی کرتا ہے جیسے آپ کو آرزوہ کر رہا ہو۔ وہ منفی فور سائٹ ہے۔

یہی انسانی ہستیوں کے ساتھ بھی ہوتا ہے۔ ایک بار وہ پالتو ہو جائیں تو کسی حد تک نمائش پسند ہو جاتے ہیں۔ ہر ایک کو آزر دہ کرنے کے لیے ان کے اپنے کوئی احساسات نہیں ہوتے۔ جب تک کوئی ان کو تاکنے والا یا موقع پر پکڑنے والا نہ ہو انہیں بالکل محسوس نہیں ہوتا کہ انہوں نے کچھ کیا ہے۔ آج کا بھوم بھی اسی طرح ہے، منفی فورسائٹ، سماجی ہستی سماج کو آزر دہ کرتی ہوئی۔ کاش کہ گانزوردی نے فورسائٹ رویے کے اس پہلو کو بھی اپنی طنز کا موضوع بنایا ہوتا۔ منفی فورسائٹ کا باغیانہ روپ، نرگسیت زدہ اور نمائش پرست، پیدل رستوں پر کتوں کی طرح جھپتی کرتے ہوئے۔ اس کی بجائے اس نے اسی چیز کو بخل اور مقدس بنانے کی کوشش کی۔ انگریزی ادب کو سدائشرم آتی رہے!

وہ طنز جو ”صاحب جائیداد“ میں فی الحقیقت ایک خاص قسم کا عمدہ احساس رکھتی تھی۔ جلد ہی تیز تر ہو جاتی ہے اور ہم گانزوردی کے مخصوص باغیوں سے دوچار ہوتے ہیں جن کا آج کل کے متوسط طبقے کے تمام باغیوں کی طرح بغاوت سے قطعاً کوئی تعلق نہیں۔ وہ تو بس سماجی ہستیاں ہیں جو کبھی کبھار کوئی غیر سماجی قسم کی حرکت کر لیتے ہیں۔ وہ اپنے طبقے کو پوجتے ہیں مگر خود کو اس سے بہتر بنا کر پیش کرنے کی کوشش میں اس پر ذرا ہنس بھی لیتے ہیں۔ وہ منفی فورسائٹ ہیں۔ بناوٹ کے بارے میں بناوٹی احساسات کے حامل۔ تاہم وہ توجہ حاصل کرنا چاہتے ہیں اور پیسہ۔ اسی لیے وہ منفی ہیں۔ یہی فورسائٹ رویے کا دائرہ اثر ہے۔ پیسہ ان کے لیے وہی معنی رکھتا ہے جو سوسم فورسائٹ کے لیے بھی (جس نے اس خاندان میں پیسے کی طلب کا آغاز کیا تھا) مگر وہ اس سے نفرت ظاہر کرتے ہیں تاکہ ذرا بہتر لگیں مگر وہ اس کی خاطر کچھ بھی کر سکتے ہیں وہ کچھ جو سوسم فورسائٹ نے کبھی نہ کیا ہوتا۔

اگر مثبت سماجی ہستی سے بدتر کوئی چیز ہے تو منفی سماجی ہستی محض اس کی الٹی تصویر۔ شائستگی کی شکستِ عظیم میں یہ شریف زادہ سب سے زیادہ غیر شائستہ ہے۔ بوزینی اور آئرین ایک چالاک طریقے سے سوسم اور ویمفریلڈ سے زیادہ بددیانت اور غیر شائستہ ہیں مگر وہ منفی ہیں اور خلل بنا دیئے گئے ہیں۔ اتنی ہزار گن صورت حال ہے کہ جی متلا نے لگتا ہے۔

”جزیرے کے فریسی“ کا دیباچہ ساری ظاہر داری کا پردہ چاک کر کے رکھ دیتا ہے:

”ہر آدمی جو دنیا میں جنم لیتا ہے، ایک سفر پر جانے کو جنم لیتا ہے اور اکثر صورتوں میں تو اس کا جنم ہی کسی بڑی سڑک پر ہوتا ہے۔ جیسے ہی وہ گھٹنے کے قابل ہوتا ہے وہ اسی راستے پر چل پڑتا ہے۔ اس انوکھی جہالت کی بنا پر جس کو ہم آرزو کہتے ہیں۔ اس سے پہلے اس

کے آباؤ اجداد اس طرف کو گئے تھے اور انھوں نے یہ راستہ اس کے قدموں کے لیے ہموار کیا تھا اور جب انھوں نے اس کو پالا پوسا تھا تو اس کے رگ و ریشہ میں کام کرنے کی محنت ڈال دی گئی تھی، اسی طرح کام کرنے کی جو انھوں نے خود انجام دیا تھا۔ چنانچہ وہ چلتا رہتا ہے آگے ہی آگے کو۔ یکا یک ایک دن بلا ارادہ اس کی نظر ایک کچی باٹ یا پکڑنڈی پر پڑتی ہے جو کانٹوں کی باڑھ میں سے ہو کر دائیں یا بائیں کو نکلتی ہے اور وہ اس انجانے رستے کو کھڑا دیکھتا رہتا ہے۔ اس کے بعد وہ کانٹوں کی باڑھ کے ہر رخسے پر جو سڑک کے آس پاس اس کو نظر آتا ہے، رک جاتا ہے۔ ایک دن دھڑکتے دل کے ساتھ وہ ایک کو آزماتا ہے اور یہیں سے سارا تماشا شروع ہوتا ہے۔“ (لارنس کا تبصرہ: دس میں سے نو، پھر سے چوڑی سڑک پر لوٹ جاتے ہیں اور دوبارہ کبھی کوئی بغلی رستہ نہیں پکڑتے۔ آسودگی سے اگلی سرائے میں براہِ جان ہو کر سوچنے لگتے ہیں کہ وہ لوٹ کر نہ آئے تو اس وقت کہاں ہوتے؟) ”مگر بیچارہ دسواں سوال اسحق آدمی چلتا رہتا ہے۔ دس میں سے نو صورتوں میں وہ کسی دلدل کے اندر دھنس جاتا ہے۔“ (لارنس کا خلاصہ: مگر دسویں مرتبہ وہ پار جانے میں کامیاب ہو جاتا ہے، اوریوں انسانیت کے لیے ایک نیا راستہ کھل جاتا ہے۔“)

یہ ایک محدود طبقے کا شعور ہے یا کم سے کم ایک مایوس کن - اجتماعی شعور ہے جو زندگی کو دو طرفہ کاشنوں کی باڑھ کے درمیان ایک شاہراہ کی صورت میں دیکھتا ہے۔ جبکہ باہر کا راستہ باڑھ کے رخنوں میں سے نکلتا ہے۔ شرارت کی جانب انحراف۔ یہ ذرا ذرا سے منفی انحرافات جن سے مسافر، دس میں سے نو صورتوں میں، استوار آسودگی کی جانب سرک جاتا ہے۔ کبھی کوئی اکیلا دلدل میں اتر جاتا ہے اور شاؤ ہی کوئی پار نکلنے اور کوئی نیا راستہ نکالنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

گالزوردی کے ناولوں میں ہم نو عدد، تینانوے عدد، نو سو تینانوے عدد لوگوں کو استوار آسودگی کی جانب سرکتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ کبھی کوئی اکیلا بونتی بس کے تلے پھل ہوا نظر آتا ہے کیونکہ اس میں اور کچھ کرنے کی سکت نہیں ہوتی۔ بیچارہ منفی اگر کوئی شاذ شخصیت، نا معلوم کی طرف بغلی راستہ پکڑنے والا کوئی بھی کسی جگہ نظر نہیں آتا۔ کیونکہ درحقیقت یہ ساری مثال ہی اس نقطے پر ناقص ہے۔ اگر زندگی ایک عظیم شاہراہ ہے تو اس کو نا معلوم کی طرف بتدریج آگے بڑھنا چاہیے۔ بغلی راستے کی طرف

لے کے نہیں جاسکتے۔ محض منفی ہونے کی وجہ سے سڑک کا سرا ہمیشہ نامکمل ہوتا ہے۔ ویرانے میں واقع، اگر یہ کسی کٹی ہوئی چٹان کے پاس جا نکلے یا کسی باریک سے درے کے اوپر، تو اکتشاف کی ضرورت پڑتی ہے مگر ہم گالزوردی کو ”مفصلاتی محل“ کے بعد قدیم شاہراہ پر صحیح دسالم دیکھتے ہیں۔ آسودگی، دولت اور شہرت کے تحفظ میں۔ کم سے کم وہ کسی دلدل میں نہیں اترا۔ نہ کوئی تیار راستہ نکالنے میں مستغرق ہوا ہے۔ آج کل تو کانٹوں کی بازوئیں بھی درختوں سے کٹی چھٹی ہیں جو بھی چاہے چھوٹے چھوٹے غیر رسمی دوروں پر بھٹک سکتا ہے۔ مگر فورسائٹ سڑک بالکل بھی آگے نہیں بڑھی۔ یہ تو پہلے سے بھی زیادہ تولید ہو چکی ہے اور انحراف کرنے والوں سے آلودہ، جو منفی کربن دکھانے اور غیر رسمی بننے میں مصروف رہتے ہیں اور اپنے پیچھے صرف ٹین کے خالی ڈبے چھوڑ جاتے ہیں۔

تین ابتدائی ناولوں ”جزیرے کے فریبی“، ”صاحبِ جانیداد“ اور ”اخوت“ میں یوں لگتا تھا کہ گالزوردی اس شاہراہ کے اندھے سرے کو طفرے کے ڈائنامائٹ سے اڑا کے رکھ دے گا اور ہمیں اس نئی پگڈنڈی پر لے جائے گا۔ مگر اس کے ڈائنامائٹ کا جنسی عنصر سیلا ہوا اور محض سلگتا ہوا تھا اور اس لیے بتدریج جذباتیت میں تتر بتر ہو گیا اور ہم پہلے سے بدتر حالت میں پڑے رہ گئے۔

بعد کے ناول خالص تجارتی ہیں اور پہلے والے موجود نہ ہوتے تو ان کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ وہ مقبول ہیں، خوب جلتے ہیں اور یہی ان کا انجام ہے۔ وہ تھوڑی تھوڑی مقدار میں پہلے ناولوں کا مادہ منظر تو رکھتے ہیں مگر بس اتنا کہ خالی پٹاخوں کی طرح پھٹ پڑے۔ جب آپ ”کرائے کو خالی“ تک۔ فورسائٹ لوگوں کے انجام، مرمودہ انجام تک پہنچتے ہیں تو کیا باقی رہ جاتا ہے؟ فقط پیسہ، پیسہ، پیسہ اور ایک خاص قسم کی حماقت آمیز بناوٹ اور بہت سے مزید منفی کربن اور ظاہر داریاں، اور کچھ بھی نہیں۔ کہانی ضعیف، کرداروں میں کوئی خون کا قطرہ، کسی ہڈی کا نشان تک نہیں۔ جذبات جعل اور جعلی اور جعلی۔ ایک عظیم جعل سازی۔ ضروری نہیں کہ گالزوردی کی طرف سے ہو۔ کردار خود اپنے ساتھ جعل سازی کرتے ہیں مگر اس سے ہمیں کوئی مدد نہیں ملتی، اور آپ کرداروں کو قریب سے دیکھیں تو ان کی کمیٹنگی اور غلی سطح کا ابتذال بے حد بے مزہ محسوس ہوگا۔ جو لین اور آئرین اپنی اولاد کے ساتھ اس سے زیادہ کمیٹنگی اور غدار کی کرتے ہیں جو بڑے فورسائٹوں نے اپنی اولاد کے ساتھ روا رکھی تھی۔ نئی نسل اپنے اجداد سویدن یا جمہور سے کہیں بڑھ کر محدود، میکاکی اور سوقیانہ خود پسندی میں مبتلا ہے۔ اس تمام صورت حال میں امارت کی ایک سوقیانہ حس ہے اور لہذا ہم جو بھی جی چاہے کرتے ہیں۔ سچے

احساس جیسی کسی چیز کے لیے مکمل نااہلیت، خصوصاً عورتوں میں لار، آئرین، آینٹ اور جون۔ ایک جب زبان بے شعوری، ایک نوجوانانہ بے ساختگی جو محض بدتمیزی اور بے حسی ہے، اور ہر لمحہ ریگلتا ہوا دولت مند کی کاہنڈال اور ہٹیلاپن، پیسہ اور جو ہماری مرضی، یہاں تک کہ ہم کبھی کبھی حیران ہونے لگتے ہیں کہ کہیں گالزورڈی اپنے قارئین کے ساتھ بے ایمانی تو نہیں کر رہا اور تو سب قزع جیسی جذباتیت کے پس پردہ بے اصول ناامیدی اور عداوت سے کام تو نہیں لے رہا۔

فلار کو وہ ایک لفظ سے فنا کر دیتا ہے وہ ”لے“ رہی ہے۔ یہ بالکل درست ہے اور ہم چھوٹے جون کو بھاگ نکلنے پر قصور وار نہیں ٹھہراتے۔ آئرین کو وہ فلار کے ایک جملے سے، جو وہ جون سے کہتی ہے فنا کر دیتا ہے ”اس نے تمہاری بھی زندگی برباد نہیں کی؟“ اور واقعی آئرین نے یہی کیا تھا۔ اس نے جون اور اس کے چاہنے والے (ہوزینی) کے راستے میں رکاوٹ ڈال دی تھی۔ چور خصلت اور کمینگی، وہ فلار کے لیے بھی رکاوٹ بن جاتی ہے۔ وہ چور خصلت منفی ہے۔ کھرن کی کتیا، اور یہ وہی آئرین ہے جو ”دنیا کی حسین ترین عورت“ بھی ہے۔

گالزورڈی کسی کامیاب بوڑھے جذبات پرست کی بے نیازانہ حکمت کے ساتھ، ساری بات کو جون کی زبان سے ختم کر دیتا ہے ”کوئی بھی کسی کی زندگی کو برباد نہیں کر سکتی، میری جان! یہ بھی کوئی بات ہے؟ جو بھی ہونا ہو، ہو کے رہتا ہے، اور پھر بھی ہم چلتے رہتے ہیں!“

اس سارے سلسلے کا انتہائی فلسفہ یہی ہے۔ یہی فلسفہ ساری چیز کا انجام ہے، بالآخر یہی سارے ناولوں کا حاصل ہونا ہوسو ہو گئے رہتا ہے لیکن ہم چلتے رہتے ہیں۔ ”بہت خوب تو پھر پوری کتاب کو اسی ایک سر میں لکھیے جو کسی صاف گو بوڑھے بے نیاز کا بنیادی سر ہے۔ جذباتی رنگ و روغن پھر کس لیے؟ اور چور خصلت بوڑھا بے نیاز بننے سے کیا حاصل؟ حقیقت کا ملمع چڑھا کر پیش کیے ہوئے احساسات کے انہار کیوں لگائے جائیں جب آخر میں بس یہی کہنا ہو کہ ”ہونا ہوسو ہو کے رہتا ہے لیکن ہم چلتے رہتے ہیں؟“

یہ بات بالکل درست ہے کہ ہونے والی بات نہیں رکتی اور یہ بھی کہ ہم ہر حال میں چلتے رہتے ہیں۔ اگر ہم سو قیانہ جذبات کے حامل ہوں تو ہم اسی طرح حسب سابق چلتے رہتے ہیں۔ جیسے کچھ بھی نہ ہوا ہو اور کچھ بھی نہ ہو سکتا ہو۔ سب کچھ سو قیانہ ہے لیکن اس میں فائدہ ہے، اس میں پیسہ ہے۔

سوقیانہ پن نفع بخش ہے اور سستی بے نیازی، جذباتیت میں لپٹی ہوئی، کسی بھی چیز سے زیادہ نفع بخش ہے۔ کیونکہ گھٹیا اور گری ہوئی سماجی ہستی پر کبھی کچھ نہیں گزرتا۔ تو آئیے ہم یوں سمجھ لیں کہ یتنا تھا سو بیت گیا اور پھر ابھر کے اوپر آجائیں۔

اب وقت ہے کہ کوئی شخص جذباتیت کا وہ بیٹھا غلاف جو ”ابھر آئے“ کے فلسفے پر چڑھا ہوا ہے، تھوک کر رکھ دے۔ اب وقت ہے کہ ہم چوہوں کی اس نسل پر، نئی فورسائٹ نسل پر جس کے ناموں کا کوئی شمار نہیں، سیدھے رخ سے روشنی ڈال کر دیکھیں۔ یہ جذباتیت ہے جو ہمارا گلا گھونٹ رہی ہے۔ سماجی یتیموں کو ذرا ابھر کے اوپر آنے دیجئے۔ جتنی جلد وہ آسکتی ہوں۔ پھر وقت ہے کہ جذباتیت کی اس رطوبت پر جو وہ ہر چیز پر چپکاتے رہتے ہیں اور جو ان کی ذات سے ہر چیز کے اوپر رستی رہتی ہے، پانی کا ٹل چھوڑ دیا جائے۔ دنیا ایک چیچپا جنجال ہے جس میں نئی نسل کے فورسائٹ تو بے شک ابھرتے ہیں مگر جس میں کوئی دیانت دار احساس سانس بھی نہیں لے سکتا۔

لیکن اگر یہ چیچپا جنجال اور بھی گہرا ہو جائے تو نئی نسل کا کوئی فورسائٹ پھر سے ابھر نہیں سکے گا۔ وہ ہر چیز کے ساتھ اپنے ہی کچھڑ میں دھنس کے رہ جائے گا اور اسی میں راحت ہوگی۔

(مقالے کی پہلی اشاعت ۱۹۲۸ء میں Scrutinies نام کے ادبی انتخاب میں ہوئی۔ اس کے بعد Phoenix میں اور ”انتخاب نقد ادب“ میں بھی یہ مقالہ دیکھا جاسکتا ہے۔)

○○○

میل دل کا شاہکار..... ”موبی ڈک“

ڈی۔ ایچ لارنس / مظفر علی سید

”امریکی ناول نگار ہرمن میل (۱۸۱۹ء-۱۸۹۱ء) کے ناول ”موبی ڈک یا سفید وھیل“ کو آج کل دنیا کے بہترین ناولوں کی کسی بھی فہرست میں شامل کیا جاتا ہے مگر یہ صورت حال اس وقت اتنی عام نہ تھی جب لارنس نے اس پر اپنی کتاب ”امریکہ میں کلاسیکی ادب پر مطالعات“ میں ایک عمدہ باب لکھا جس کا ترجمہ درج ذیل ہے۔ خود ناول اردو زبان میں ترجمہ ہو کے شائع ہو چکا ہے اور وہ بھی محمد حسن عسکری ایسے ادیب کے قلم سے۔ مگر سمندر کی زندگی وھیل کے شکار کی تفصیلات، ملا جلی کی اصطلاحات اور دیگر کوائف اس میں ایسے تھے کہ استاد مرحوم کے اس ترجمے کو وہ حیثیت دینا مشکل ہے جو اُن کے فرانسیسی ناولوں کے ترجموں کو حاصل ہے (اسی لیے اصل ناول کے اقتباسات، جو لارنس کے مقالے میں آتے ہیں، اُن کا نئے ترجمے سے ترجمہ کیا گیا ہے۔) قصہ بظاہر وھیل مچھلی کے شکار کا ہے مگر ایک خاص سفید رنگ کی وھیل کا۔۔ جس کا نام ”موبی ڈک“ خود ملاحوں نے رکھا ہے (اس کے ساتھ اپنائیت اور اس کی ہمہ وقت بے قراری کو ظاہر کرنے کے لیے) اور یہ شکار وسیع و عریض سمندروں میں کئی بار کرنے کی کوشش کی جاتی ہے، ایک ایسے کپتان کی سربراہی میں، جو پہلے بھی ایک بار اسی وھیل سے اپنی ٹانگ تڑوا چکا ہے اور اب ہر قیمت پر اُسے مارنے پر تلا ہوا ہے، دیوانگی کی حد تک۔ کپتان کا نام آجی اب بائیل کے پُرائے عہد نامے سے لیا گیا (کتاب سلاطین، ۳۰:۱۶) جہاں اس کے بارے میں کہا گیا ہے کہ ”آجی اب نے اپنے ملک کے سب

بادشاہوں سے زیادہ، جو اس سے پہلے ہوئے تھے، خدا کو غصہ دلانے والے کام کیے۔“
 بہر حال وہ پیکوڈ نام کے جہاز پر، ایک مخلوط اور عجیب عملے کے ساتھ اس مہم پر روانہ ہوتا
 ہے اور بالآخر ”موہبی ڈک“ کے ساتھ ڈوب دیا جاتا ہے۔ جہاز اور اس کا عملہ سب تباہ
 ہو جاتے ہیں اور خود آتی اب وہیل کے اوپر پھینکے ہوئے ہتھیاروں میں الجھا ہوا اس
 کے ساتھ ہی چلا جاتا ہے۔ بس کہانی کا بیان کارائٹل ہی ایک آدمی ہے جو زندہ بچ کے
 واپس آتا ہے۔

میل ول نے اس سے پہلے بھی اپنے بحری تجربات پر مبنی کہانیاں اور ناول لکھے ہیں مگر
 ”موہبی ڈک“ کی اہمیت یہ ہے کہ ایک عجیب و غریب بحری سفر کی داستان ہونے کے
 علاوہ ایک نہایت گہری، پرمعنی اور ہیبت ناک حد تک عظیم کتاب ہے اور لارنس کا مقابلہ
 اسی عظمت سے بحث کرتا ہے۔“ (مترجم)

”موہبی ڈک یا سفید وہیل۔“

ایک شکار۔ آخری عظیم شکار۔

مگر کس لیے؟

کیونکہ موہبی ڈک، ایک عظیم الجثہ عنبریں وہیل، جو عمر رسیدہ ہو چکا ہے اور جناتی جسامت
 رکھتا ہے اور اکیلا ہی تیرتا ہے، جو اپنے غضب میں ناقابل بیان حد تک خوفناک ہے کہ اس پر کئی حملے
 ہو چکے ہیں اور جو برف کی طرح سفید ہے۔

بلاشبہ وہ ایک علامت ہے۔

مگر کس چیز کی؟

مجھے شک ہے کہ میل ول تک کو یہ صحیح معلوم تھا، اور اس سے بہتر کیا ہو سکتا ہے؟

وہ ایک ”گرم خون“ حیوان ہے، محبت کے قابل۔ وہ ایک تنہا لیوانتان یا ٹہنگ ہے۔

(انگریز فلسفی) ہو بڑا لیوانتان نہیں (جو ریاست یا قوت حاکمہ کا مظہر ہے)۔ مگر کیا خبر، ہو ہی!

لیکن وہ ”گرم خون“ اور محبت کے قابل ہے۔ بحر جنوبی کے جزیروں والے اور پولی نیشیا

کے لوگ اور ملایا کے باشندے جو شارک یا گمرچھ کی پرستش کرتے ہیں یا تیرنے والے پرندے کے

بارے میں ان گنت الٹی سیدھی تعبیریں گھڑتے رہتے ہیں، انہوں نے کسی وقت بھی وہیل کی پرستش

نہیں کی۔ اتنی بڑی چیز کی بھی نہیں؟

کیونکہ وہیل میں شکر کا مادہ ہی موجود نہیں۔ وہ کسی کو نہیں کاٹتا، اور اُن لوگوں کے دپوتاؤں کے لیے لازم تھا کہ کسی کو کاٹیں ضرور۔

وہ اجگر نہیں ہے، نہنگ ہے۔ وہ چین کے آفتابی اجگر کی طرح کٹڈی نہیں مارتا۔ وہ پانیوں کا سانپ نہیں۔ ایک گرم خون حیوان ہے، پستان دار۔

اور اس کا شکار کیا جاتا ہے، اسے شکار کر کے را جاتا ہے۔

یہ ایک عظیم کتاب ہے۔

پہلے پہل آپ اس کے اسلوب سے بدک جاتے ہیں۔ پڑھنے میں یہ صحافت کی طرح معلوم ہوتا ہے۔ مصنوعی لگتا ہے۔ آپ محسوس کرتے ہیں جیسے میل ول کوئی چیز آپ کے اُد پر مسلط کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ایسے تو بات نہیں بنے گی۔

میل ول درحقیقت تھوڑا سا شوکت پسند لکھنے والا ہے۔ خود آگاہ، خود نگہدار اور حتیٰ کہ خود پر کوئی چیز طاری کر لینے والا بھی۔ مگر پھر بھی یہ کوئی آسان بات نہیں ہے کہ آپ کوئی کہانی شروع کر رہے ہوں تو ایک دم گہرے اسرار کے جھولے میں جھولنے لگ جائیں۔

کوئی شخص ہر من میل ول سے زیادہ مسخرہ، بے ڈھنگا اور بد مذاقی کی حد تک شوقین پسند نہیں ہو سکتا، حتیٰ کہ موبی ڈک ایسی عظیم کتاب کے اندر بھی وہ کبھی وعظ دینے لگ جاتا ہے اور کبھی انک جاتا ہے کیونکہ اُس کو خود پر اعتماد حاصل نہیں اور وہ ایسے اکتا ہے جیسے کوئی شوقین مزاج لکھنے والا ہو۔

فکار، آدمی سے اس قدر عظیم تر تھا۔ آدمی تو محض ایک آکٹانے والا ”میو انگلینڈ“ کا باشندہ ہے۔ اخلاقی، متصوفانہ، ماورائی قسم کی چیز، ایمرسن، لائٹ فیلو، ہاتھورن وغیرہ کی طرح کا۔ اس قدر بے چلک کہ ظرافت کے وقت بھی ایک باضابطہ گدھا معلوم ہوتا ہے۔ اُس قدر مایوس کن حد تک ”عظیم سنجیدگی“ کے تصور کا مارا ہوا کہ آپ کہنے پر مجبور ہو جائیں۔ خدا کے لیے! آخر کیا فرق پڑتا ہے؟ اگر زندگی ایک المیہ ہے، یا ایک مضحکہ خیز کھیل، یا ایک مصیبت یا کوئی اور چیز، تو پھر میں کیا کروں؟ زندگی جیسے ایک بھی چاہے ہوتی رہے، میری بلا سے۔ مجھے تو اس وقت کچھ پینے کو چاہیے۔ بس میں تو یہی چاہتا ہوں۔

میری حد تک، زندگی اتنی ساری چیزوں کا نام ہے کہ مجھے کوئی پروا نہیں کہ یہ اصل میں ہے

کیا؟ میرا کام نہیں کہ میں اس کا مجموعی خلاصہ کرنے بیٹھ جاؤں۔ عین اس وقت، زندگی میرے لیے چائے کی ایک پیالی ہے۔ آج صبح یہ افسسین کا عرق تھی اور صفر کا مرض۔ ذرا شکر پڑھیے گا۔

آدمی عظیم بنجیدگی سے آگتا جاتا ہے۔ اس میں کوئی نہ کوئی کھوٹ ضرور ہے اور یہی میل ول ہے۔ اُف، عزیز من! یہ باضابطہ قسم کا گدھا کیسی مٹھکے خیز آوازیں نکالتا ہے!

مگر وہ ایک گہرا، عظیم فنکار تھا، چاہے وہ کسی قدر شوکت پسند بھی تھی۔ وہ ایک اصلی امریکی تھا، ان معنوں میں وہ ہمیشہ اپنے سامعین کو اپنے سامنے کھڑا کرتا تھا۔ مگر جب وہ اپنی امریکیت کو ترک کر دیتا ہے، جب وہ اپنے سامعین کو فراموش کر دیتا ہے اور اپنی دنیا کا براہ راست ادراک ہمیں بخشتا ہے تو حیرت انگیز ہو جاتا ہے۔ اس کی کتاب رُوح پر ایک سکوت مسلط کر دیتی ہے، ایک ہیبت ناک سکوت۔

اپنی ”انسانی“ ذات میں میل ول قریب قریب ایک دیوانہ ہے۔ یعنی وہ مشکل سے ہی انسانی روابط کے لیے کسی ردِ عمل کے قابل رہ گیا ہے یا پھر وہ محض ایک نصب العین کے طور پر یا صرف ایک لمحے کے لیے انسان کہلانے کا مستحق بن جاتا ہے۔ اس کی انسانی شخصیت تقریباً صرف ہو چکی ہے۔ وہ مجر و فکر کا فنکار ہے، اپنی تجزیہ کار اور تجزیہ زدہ اور مادے کی عجیب لغزشوں اور تضادوں سے کہیں زیادہ محو ہو جاتا ہے۔ اس بات میں وہ ”دو سال مستول کے آگے“ کے مصنف (ڈیٹا سے مشابہ ہے۔ دراصل وہ مادی عناصر کے ساتھ ہی متفق رہنا چاہتا ہے۔ اُس کا ڈراما اُن کے ساتھ ہے۔ وہ ایک ایسا استقبالیہ پرست تھا جو (اطالیہ کے) استقبالیہ پرستوں (مصوروں اور شاعروں) سے بہت پہلے پیدا ہو گیا تھا۔ عناصر کی محض برہنہ لغزشیں اور انسانی روح ان سب کا تجربہ کرتی ہوئی۔ کتنی بار وہ سرحد کے اوپر جا پہنچتا ہے۔ طب دماغی تقریباً مصنوعی، پھر بھی اتنا عظیم۔

یہ وہی پرانی بات ہے جو سب امریکیوں میں پائی جاتی ہے۔ وہ اپنا پُرانے فیشن کا فراق کوٹ پہنے رکھتے ہیں، ایک پُرانے فیشن کے ریشمی ہیٹ کے ساتھ، اس حالت میں بھی جب کہ وہ ناممکن ترین کاموں میں مصروف ہوں۔ اسی میں دیکھ لیجئے، آپ میل ول کو ملاحظہ کریں۔ ایک مہیب منقش جسم والے جنوبی جزیرے کے ایک باشندے کے ساتھ ہم آغوش ہے اور پورے ضابطوں کے ساتھ اس وحشی کے نشے سے بت کو دھونی دے رہا ہے جبکہ اس کا تصور پرستانہ فراق کوٹ بس اس کی ٹیپس کے پچھلے حصے کو چھپائے ہوئے ہے اور اس کا اخلاقی ریشمی ہیٹ بدستور اس کے ماتھے پر جما ہوا

ہے۔ کتنا نمائندہ امر کی رو یہ ہے یہ ناممکن ترین کام بھی کرنا اور ساتھ ہی اپنے روحانی رنگ و روغن کو بھی اُترنے نہ دینا۔ اُن کے نصب العین زدہ بکتر کی طرح ہیں جو رنگ آلود ہو چکا ہے اور آئندہ بھی کام نہیں اُٹے گا اور دریں اثنا میل و ل، اس کا جسمانی علم بہ ہند طور پر متحرک ہے۔ بے پردہ عناصر کے درمیان ایک زندہ دھڑکتی ہوئی چیز۔ کیونکہ وہ محض جسمانی لرزشوں کی حساسیت کے ساتھ، ایک حیرت انگیز وائریس شیش کی طرح، باہر کی دنیا کے اثرات کو مضبوط تحریر میں لاتا ہے اور ایک تنہا شدہ، دُور افق وہ روح کی، ایک ایسی روح کی جو آپ اکیلی ہے، بغیر کسی حقیقی انسانی رابطے کے، انتہائی تبدیلیوں کو بھی مستدرج کرتا ہے۔

نیو بیٹ فورڈ کے پہلے ایام ہمیں اس واحد انسانی ہستی سے متعارف کراتے ہیں جو فی الاصل کتاب میں داخل ہوتی ہے یعنی اشمیل سے، کتاب کے ”میں“ سے اور پھر وہ لمحے بھر کا براؤن قلمی، کویک، نقش جسم والا طاقتور، جنوبی سمندر کا ذوبین انداز (ذوبین یا بورپون۔۔۔ عربی میں عربون۔۔۔ جیولن کی طرح کا وہ لمبا سائیزہ ہے جس سے وصل کو را جاتا ہے۔) جس سے میل ول محبت کرتا ہے، جیسے دینا اپنے ہوپ سے (”دو برس مستول کے آگے“ میں)۔ اشمیل کے ہم بستر کا داخلہ دلچسپ اور ناقابل فراموش ہے اور بعد میں دونوں، وحشیوں کی زبان میں، شادی کی قسم کھاتے ہیں کیونکہ کویک نے اشمیل کے اندر دوبارہ محبت اور انسانی ربط کے سیلابی پھانک کھول کے رکھ دیے ہیں۔

”جب میں اس کمرے میں بیٹھا تھا جو اب سوتا ہو چکا تھا، تو آگ دھیرے دھیرے جل رہی تھی، اس درمیانی مرحلے میں جب اس کی ابتدا کی شدت ہوا کو گرم کر چکتی ہے تو پھر محض دیکھنے کو رہ جاتی ہے۔ شام کے سائے اور وہاں کھڑکیوں کے گرد جمع ہو رہے تھے اور ہم دونوں خاموش اکیلوں کے اوپر جھلک رہے تھے۔ مجھے عجیب قسم کے جذبات کا احساس ہونے لگا۔ جیسے میرے اندر ایک قسم کی گداختگی پیدا ہو رہی ہو۔ اب میرا کرچا ہوا ہاتھ اور بولا یا ہوا دل درندہ صفت دنیا کے خلاف برگشتہ نہیں تھا۔ اس تشفی بخش وحشی نے اسے دوبارہ زندہ کر دیا تھا۔ وہ وہیں بیٹھا تھا، ایک ایسی بے پروا فطرت کے ساتھ ہم کلام، جس میں کوئی مہذب ریا کاری، کوئی خوش گو اور فریب نہیں تھا۔ وہ جنگل کا آدمی تو تھا ہی، دیکھنے میں ایسا کہ کبھی نہ بھول سکے۔ تاہم میں نے خود کو کسی پر اسرار قوت کے تحت اس کی جانب کھینچا ہوا محسوس کیا۔“

چنانچہ وہ دونوں تمباکو پینے لگے اور ایک دوسرے کے بازوؤں میں بندھ گئے۔ اُن کی دوستی پر آخری مہر اس وقت لگتی ہے جب اس اشمیتل کو یکایک کے ننھے سب بت۔۔۔ گوگو۔۔۔ کے آگے قربانی پیش کرتا ہے۔

”میں ایک اچھا بھلا عیسائی تھا، جو برحق امر کی کلیسا میں پیدا ہوا تھا اور اسی کے سینے میں پلا تھا۔ پھر میں کیسے ایک بت پرست کے ساتھ ایک پارہ چوب کی پرستش میں شریک ہو سکتا تھا؟ مگر پرستش کس چیز کو کہتے ہیں؟ خدائی رضا پر چلنے کو۔۔۔ بس یہی پرستش ہے، اور خدائی رضا کیا ہوتی ہے؟ اپنے رفیق انسان سے ایسا سلوک کرنا جیسے سلوک کی مجھے اس سے تمنا ہو۔ بس اسی کو خدا کی رضا کا نام دیا جاسکتا ہے۔“

جو بالکل انجمن فریٹکن کی تعلیم کے مطابق معلوم ہوتا ہے اور مایوس کن بھدی دینیات ہے۔ مگر حقیقت میں یہی امر کی منطق ہے۔

”اب کو یکایک میرا رفیق انسان ہے، اور میں کیا چاہتا ہوں کہ یہ کو یکایک میرے ساتھ سلوک کرے؟ یہی کہ میری مخصوص کلیسا کی پرستش میں شامل ہو۔ نتیجہ یہ کہ مجھے اس کے ساتھ شامل ہونا چاہیے۔ اس بنا پر مجھے بت پرست بن جانا چاہیے۔ چنانچہ میں نے لکڑی کے باریک ترشے ہوئے ٹکڑوں کو سلگایا، اور ننھے سے معصوم بت کو اونچا بٹھانے میں اُس کی مدد کی اور کو یکایک کے ساتھ مل کر اُسے خستہ بسکٹوں کی شر دھا چڑھائی۔ دو تین بار اُس کے آگے جھک کر سلام کیا اور اس کی ناک کو چوما۔ یہ ہو چکا تو ہم نے لباس تبدیل کیے اور بستر میں گھس گئے۔ اپنے اپنے ضمیر اور دنیا کے ساتھ مسلح کی حالت میں۔ مگر تھوڑی بہت گپ کے بغیر ہمیں نیند نہ آئی۔ مجھے معلوم نہیں کیسے مگر بستر کی سی کوئی اور جگہ نہیں جہاں دوستوں کے درمیان راز و رازہ انکشافات کیے جاسکیں۔ کہتے ہیں میاں بیوی ایک دوسرے پر اپنی رحوں کی تہ کو کھول کے رکھ دیتے ہیں اور بعض بڑھے جوڑے ایسے ہی لیٹ جاتے ہیں اور پُرانے وقتوں کے بارے میں تقریباً صبح تک گپ لگاتے رہتے ہیں۔ ایسے ہی اس وقت، میں اور کو یکایک لیٹے ہوئے تھے۔ ایک نرم و گرم پیار کرنے والے جوڑے کی طرح۔۔۔“

آپ سوچیں گے کہ کو یکایک کے ساتھ یہ رشتہ اشمیتل کے لیے کوئی معنی رکھتا ہوگا۔ مگر نہیں

کو یلگ پچھلے دن کے اخبار کی طرح بھلا دیا جاتا ہے۔ امریکی اسمبلی کے لیے انسانی چیزیں بس لمحاتی لرزشوں یا دل لگیوں سے زیادہ کوئی اہمیت نہیں رکھتیں۔ ایک کو یلگ کیا چیز ہے؟ ایک بیوی بھی کیا ہوتی ہے؟ سفید وھیل کا شکار لازم ہے۔ کو یلگ بس ”معلوم“ ہونا چاہیے۔ اس کے بعد اس کو فراموشی کے سمندر میں پھینک دینا ہی بہتر ہے۔

”مگر آخر یہ سفید وھیل ہوتی کیا بلا ہے؟“

ایک دوسری جگہ اسمبلی کہتا ہے کہ اسے کو یلگ کی آنکھوں سے پیار تھا۔ ”بڑی بڑی گہری آنکھیں، آتش سیاہ اور نڈر۔ بلاشبہ وہ بھی (ایڈگرا ملن) پوکی طرح ان کا سراغ پانا چاہتا تھا۔ اس سے زیادہ کچھ نہیں۔

وہ دونوں نیو یڈ فورڈ سے نین ٹکٹ چلے جاتے ہیں اور وہاں ایک وھیل کے شکار پر جانے والے جہاز پیکوڈ کے عمل پر کام کرنے کے لیے دستخط کر دیتے ہیں۔ یہ پیکوڈ عیسائی فرقے کو تکرار لوگوں کا جہاز ہے (جو خود کو ”انجمن دوستاں“ کا نام دیتے ہیں، جنگ کے مخالف ہوتے ہیں اور اپنے کلیساؤں میں انتہائی نظم و ضبط اور خاموش سماعت کے لیے مشہور ہیں۔)

یہ سب عجب، خیالی یا تصوراتی قسم کی چیز معلوم ہوتا ہے۔ روح کا بحری سفر، تاہم حیرانی کی بات یہ ہے کہ وھیل کے شکار کا سفر بھی ہے۔ ہم اس عجیب و غریب جہاز اور اس کے ناقابل یقین عملے کے ساتھ سمندر کے درمیان میں پہنچ جاتے ہیں۔ ان کے مقابلے میں تو آرگو کے ملاح بھی (جو کلاسیکی اساطیر میں سنہری اُون کی مہم پر روانہ ہوئے تھے) بھیڑ کے بچے معلوم ہوتے ہیں اور پالیسیئر بھی جو سرسیوں کو شکست دینے اور جزیروں کی بدطبیعت ٹھکڑوں کو شکست دینے نکلا تھا۔ پیکوڈ کا عملہ جنویوں کا عملہ ہے جو ایک تنہائی پسند، بے ضرر سفید وھیل کے پیچھے پاگلوں کی طرح سرگرداں ہے۔

روح کی تاریخ کے طور پر (یہ کتاب) انسان کو فنا کرتی ہے مگر ایک سمندری گھڑنت کے طور پر تعجب خیز ہے۔ سمندری گھڑنتوں میں ہمیشہ کوئی نہ کوئی چیز ایسی ضرور ہوتی ہے جو نشانے سے ڈرا اوپر لگتی ہے، لگنی بھی چاہیے۔ مگر حقیقی ملاحوں کے تجربوں کے اوپر جو ایک گونجتے ہوئے تصوف کا نقاب ہے، وہ کسی وقت انسان کے اعصاب پر بھاری ہو جاتا ہے اور پھر تقدیر کے کشف میں یہ کتاب بہت گہری ہے۔ غم سے بھی گہری، اتنی بصیرت افروز کہ جذبے سے بھی ماورا ہو جاتی ہے۔

ابھی کچھ وقت ہے کہ آپ کو کپتان دیکھنے کی اجازت ملے۔ انی اب (یعنی باپ کا بھائی)۔

بنی اسرائیل کے ایک نافرمان بادشاہ کا ہم نام۔) ایک پراسرار کوکبر۔ اُف! یہ تو ایک نہایت ہی خدا ترس قسم کا کوکبر جہاز معلوم ہوتا ہے۔

اُنچی آب۔ کپتان یا ناخدا۔ رُوح کا ناخدا:

میں ہی اپنا مالک تقدیر ہوں

میں ہی اپنی رُوح کا خود ناخدا

اُنچی آب!

”مرے ناخدا! یہ ہمارا دورِ خطر تمام بھی ہو چکا۔“

ذہلا پتلا اُنچی آب، کوکبر، پراسرار شخص، سمندر میں کچھ دنوں کے بعد خود کو نمودار کرتا ہے۔ اُس کا ایک راز ہے۔ کیا؟ وہ ایک بدشگون آدمی ہے۔ ٹھنڈے پر ٹھنڈا ہوا چلتا ہے۔ ایک مصنوعی ٹانگ پر جو عظیم الجثہ سمندری جانوروں کے دانتوں سے بنی ہے۔ عظیم وکیل موٹی ڈک نے جب اُنچی آب اُس پر حملہ آور ہوا تھا تو اس کی ایک ٹانگ گھٹنے تک نوچ لی تھی، اور بالکل صحیح بھی تھا۔ اُس کی تو دونوں ٹانگیں نوچ لینی چاہیے تھیں اور کچھ اُن کے علاوہ بھی۔

مگر اُنچی آب یوں نہیں سوچتا۔ اب تو اسے ایک ہی چیز کا مرق ہو گیا ہے۔ موٹی ڈک کا مرق۔ موٹی ڈک کو مر جانا چاہیے نہیں تو اُنچی آب اس کے آگے زندہ نہیں رہ سکتا۔ اس لحاظ سے اُنچی آب ایک دہریہ ہے۔

یہ بھی سہی۔

امریکی رُوح کے اس جہاز بیکوڈ پر کپتان کے تین مددگار نائب ہیں:

۱۔ سٹارک: کوکبر، نین ٹکٹ کا باشندہ، خوب ذمہ دار اور محلول آدمی، پیش بین اور جرأت مند، اس قسم کا آدمی جسے قابلِ اعتبار کہا جاتا ہے۔ باطن میں خوف زدہ۔

۲۔ سنپ: ”آگ کی طرح بے خوف اور اتنا ہی میکانیکی۔ ہر موقع پر نتائج سے بے پروا اور خوش مزاج رہنے پر مصر۔ اصل میں ضرور خوف زدہ بھی ہوگا۔“

۳۔ فلاسک: ضدی اور ہڈیلا، جھیل کے بغیر۔ اس کے نزدیک ”حیران کن وکیل محض ایک بڑی قسم کا چوہا یا چھوٹا ہونڈر ہوگا۔“

تو یہ رہے آپ کے سامنے ایک مرقاتی کپتان اور اس کے تین نائب، تین عدد نفیس بحری اہلکار۔

قابل تعریف و ہیل شکاری، اپنے کام میں درجہ اول کے لوگ۔
 بالکل ایسے ہی جیسے (امریکی صدر) مسٹر ولسن اور ان کا قابل توصیف کارگر اور عملہ (انجمن
 اقوام کی مجلس میں)۔ بس اتنا ہے کہ پیکوڈ والوں میں کوئی اپنی بیوی کو ساتھ لے کے نہیں آیا تھا۔
 ”ایک مراقی، روح کا ناخدا اور تین ممتاز عملی نائب۔“

امریکہ!

اور پھر عملہ بھی کیسا؟ مُردہ، مردود، آدم خور، اشمیتل، کوکیر فرقتے کے ارکان۔

امریکہ!

تین جناتی زوہین انداز، جو عظیم سفید و ہیل پر نیزہ زنی کریں گے۔“
 ۱۔ کو پیکنگ --- جنوبی سمندر کے کسی جزیرے کا، سارے جسم پر نقش و نگار گدے ہوئے، لمبا
 تڑنگا اور نومند۔

۲۔ ڈیگو --- مہیب، سیاہ جشی۔

۳۔ ٹاش ٹیک --- ساحلی علاقے کا ”سرخ ہندی“ (ریڈ انڈین)، وہاں کا جہاں سرخ ہندیوں کا
 علاقہ سمندر سے ملتا ہے۔

تو یہ ہیں آپ کے سامنے تین وحشی نسلیں، امریکی جھنڈے تلے، مراقی کپتان، اپنے تین
 عدد مشق زوہین اندازوں کے ساتھ جو سفید و ہیل پر نیزہ زنی کو ہر دم تیار ہیں۔

اور صرف تین دنوں بعد ہی انہی آب کا ملح عملہ عرشے پر آتا ہے۔ عجیب، خاموش، رازدار،
 سیاہ پوش ملائی باشندے، آتش پرست پارسی۔ ان کے ذمے انہی آب کی کشتی کی ملاحتی ہے جب وہ
 وکیل کے تعاقب میں چھٹ گلیں لگائے گی۔

آپ پیکوڈ جہاز کے بارے میں کیا سوچتے ہیں جو کسی امریکی باشندے کی روح کا جہاز
 ہے؟ بہت سی نسلیں، قسم قسم کے لوگ، بہت سی قومیں، ”ستاروں اور لکیروں“ کے تلے، بہت سی مکیریں
 اپنے جسموں پر لگوائے ہوئے۔

”بعض اوقات ستاروں کی سمت نگراں۔“

اور ایک پاگل جہاز میں، ایک پاگل کپتان کی زیرِ کمان، ایک مجنون نامہ متحضرانہ شکار۔
 کس لیے؟

مولیٰ ڈک کے لیے جو ایک عظیم سفید و میل ہے۔ سفید، عظیم و میل۔“
مگر سب کے سب کیسے شان دار طریقے سے قابو میں رکھے ہوئے۔ تین نفیس قسم کے
تاج اور ساری مہم کس قدر عملی، کس قدر متاثر طریقے سے عملی طور پر کام کرتی ہوئی۔
”امر کی صنعت!“

یہ سب عملہ فعلہ ایک جھوٹا نہ تعاقب کی خاطر، میل ول اسے ایک حقیقی ”وکیل شکار“ جہاز
کی طرح رکھنے کا انتظام کرتا ہے اور ایک اصلی سمندری گشت کی طرح، سارے وہموں کے باوجود،
ایک حیرت انگیز، تعجب خیز بحری سفر اور ایک حُسن جو محض اس لیے مافوقی معلوم ہوتا ہے کہ مصنف
پُر اسرار پانیوں میں خوفناک طریقے سے ڈگمگاتا پھرتا ہے۔

وہ مابعد الطبیعیاتی انداز میں گہرا جانا چاہتا تھا اور وہ مابعد الطبیعیات سے بھی گہرا چلا گیا
ہے۔ یہ ایک مافوقی قسم کی خوب صورت کتاب ہے۔ ایک خوفناک معنی کی حامل، جو بہت سخت جھکوں
کے ساتھ بڑھتا رہتا ہے۔

میل ول کا موازنہ ڈینا کے ساتھ دلچسپی کا باعث ہوگا، خصوصاً ”القطرس“ (اللبا ٹروس)
کے تذکرے میں جو ایک بہت بڑا امرغالی پرندہ ہے۔^(۱) میل ول کسی قدر شوکت کا دل دادہ تھا۔
”مجھے وہ پہلا القطرس جو میں نے دیکھا، اب تک یاد ہے یہ ایک طویل طوفان کے دوران
محمد جنوبی سمندروں کی سخت سطح پر چپے ہوئے دکھائی دیا تھا۔ جب میں اپنے قبل دو پہر
معائنے کے بعد، نیچے جہوم سے پھرے عرشے پر اتر تو وہاں ایک پرواز چیز کو عرشے کے
بندر وزن پر چپے ہوئے دیکھا۔ وہ سفید اور بے داغ تھا۔ رویوں جیسے مڑی ہوئی اونچی
منقار کے ساتھ۔ وقفے وقفے کے بعد وہ اپنے وسیع فرشتوں جیسے پردوں کو موڑتا تھا اور
حیرت ناک تھر تھراہٹوں اور پھڑ پھڑاہٹوں کے ساتھ ہلتا تھا۔ اگرچہ اس کے جسم پر کوئی
چوٹ نہیں لگی تھی مگر وہ ایسی چٹخیں نکالتا تھا، جیسے کسی بادشاہ کا بھوت، مافوق القطری عذاب
میں مبتلا ہو۔ مجھے یوں لگا جیسے اس کی ناقابل بیان حد تک آنکھوں کے پار مجھے ایسے
رازوں کی بھٹک دکھائی دے رہی ہو جو آسمانوں کے نیچے نہیں۔ یہ سفید چیز، اتنی سفید تھی،
اس کے بازو اتنے وسیع و عریض تھے اور ان دائمی جلا وطن پانیوں میں، مجھے روایتوں کی
اور شہروں کی تمام اذیت ناک اور رنجش دینے والی یادیں فراموش ہو چکی تھیں۔ اس لیے

مجھے اصرار ہے کہ اس پرندے کی حیرت ناک جسمانی سفیدی میں، بڑی حد تک سحر کا راز چھپا ہوا ہے۔“

میل ول کا القطرس ایک قیدی ہے جو ایک کنڈے کے ساتھ طے میں پھنسا ہوا ہے۔ جی ہاں! میں نے بھی ایک القطرس دیکھا ہے جو آسٹریلیا کے جنوب میں بحر منجمد کے سخت پانیوں کے اوپر ہمارا پیچھا کرتا رہا اور جنوب کی سردیوں میں۔ میں ایک ڈاک لے جانے والی کشتی میں تھا جو تقریباً خالی تھی۔ مزدور عملہ کپکپا رہا تھا۔ پرندہ اپنے لمبے لمبے پروں کے ساتھ ہمارا پیچھا کرتا رہا اور پھر ہمیں چھوڑ گیا۔ کسی کو معلوم نہیں، جب تک اس نے خود نہ آزمایا ہو، کہ جنوب کے ان پانیوں میں کتنی تنہائی، کتنی کشدگی کا احساس ہوگا اور دُور آسٹریلیا کے ساحل کی جھلک۔

آدی کو محسوس ہوتا ہے کہ ہمارا دن تو محض ایک دن ہے اور یہ کہ رات کی تاریکی میں اس سے آگے بہت سے نئے دن، ہر موندی کے ساتھ جنبش میں ہیں جبکہ ہم اپنے وجود سے برگشتہ اور منحرف ہو چکے ہیں۔

کون جانے ہم کتنی بری طرح برگشتہ ہو جائیں گے؟ مگر میل ول ”سفیدی“ کے بارے میں اپنی جستجو جاری رکھتا ہے۔ وہ عظیم مجرد حقیقت کا شیفہ ہو چکا تھا۔ وہ مجرد جہاں ہماری انتہا ہے، جہاں ہماری ہستی تمام ہو جاتی ہے۔ سفید یا سیاہ اور سفید جو ہمارا مجرد انجام ہے۔ اور پھر یہ سمندر میں پکڑا ہوا کیسا پیارا لگتا ہے؟ جہاں ہمارے نزدیک مٹی کا ایک ریزہ تک نہیں۔

”یہ ایک ابر آلود، غصہ بھری سہ پہر تھی۔ ملاح تختوں کے آس پاس سستی کے مارے لیٹے ہوئے تھے یا خالی نظروں سے سیسہ رنگ پانیوں کو تنگے جا رہے تھے۔ کوئیک اور میں بڑے آرام سے وہ چیز بن رہے تھے جسے ملاح لوگ ”تلوار کی جھال“ کہتے ہیں اور جو ہماری کشتی کے لیے مزید سی فراہم کرنے کے لیے سودمند ہوتی ہے۔ یوں خاموش اور دیکھا ہوا اور پھر بھی کسی نہ کسی طرح یہ منظر ایک پیش خیمے کی طرح محسوس ہوتا تھا اور ہوا میں ایک ایسا خواب ناک افسوں بسا تھا کہ ہر خاموش ملاح اپنی مخفی شخصیت کے اندر ڈوبا ہوا لگتا تھا۔۔۔“

اس پیش خیمہ قسم کی خاموشی کے درمیان پہلی چیخ سنائی دی۔

”وہ دیکھو، وہں! وہ سانس لے رہا ہے! وہ اُدھر! دیکھو اس کے سانسوں سے لہریں بلند ہو رہی ہیں“ اور یوں پہلا تعاقب شروع ہوتا ہے۔ سچی سمندری تحریر کی ایک حیرت انگیز عبارت، سمندر اور صرف و محض سمندری ہستیاں تعاقب کی حالت میں، سمندری مخلوقات جن کا پیچھا کیا جا رہا ہے، زمین کی رنگت کا تصور بھی یہاں مشکل سے ہوتا ہے، خالص سمندری حرکت:

”راستہ دینا، ساتھ دینا“ شار بک نے سرگوشی میں کہا اور ساتھ ہی آگے بڑھ کر بادبان کی چادر کے عقب میں کھسک گیا۔ ”ابھی جھکڑ چلنے سے پہلے پھل مارنے کا وقت ہے، لوسقید پانی بھر آگیا۔ قریب اور قریب لے چلو، جست لگاؤ۔“ ذرا سی دیر کے بعد ہمارے دونوں طرف یکے بعد دیگرے وہ جنجین بلند ہوئیں جن سے ظاہر ہوا کہ دوسری کشتیاں جلدی سے پانی میں اتاری گئی تھیں، مگر ان کے ملاح ابھی مشکل سے تختے پر اتارے ہوں گے کہ بجلی کی طرح پلٹ کر شار بک نے سرگوشی کی اور کوئی لگ بھگ دو بین کو ہاتھ میں لیے اپنے قدموں پر اُچھل پڑا۔ اگرچہ کھویوں میں سے کوئی بھی زندگی اور موت کے خطرے کا، جو اُن سے ذرا آگے کی طرف تھا، سامنا نہیں کر رہا تھا۔ تاہم ان کی آنکھوں نے نائب کے چہرے کے تاؤ سے، جو کشتی کے ڈنبا لے میں کھڑا تھا، جان لیا تھا کہ فوری عمل کا لمحہ آن پہنچا۔ انھوں نے ڈبکی لگانے کی ایک اتنی زوردار آواز سنی تھی جیسے پچاس ہاتھی اپنی بچھالی میں جمول رہے ہوں۔ اس اثنا میں کشتی کمر کے درمیان اب بھی اچھالے مار رہی تھی اور لہریں ہمارے آس پاس دباؤ ڈال رہی تھیں اور غصہ کھائے ہوئے سانپوں کے سے تے ہوئے پھن نکال نکال کر پھنکا رہی تھیں۔“

”یہ اس کا کوہان ہے اوہاں! اُدھر! دینا ذرا ایک اس کو!“ شار بک نے سرگوشی کی۔ ایک مختصر لپکتی ہوئی آواز کشتی سے باہر کو چھٹی۔ یہ کوئی لگ بھگ کا چلایا ہوا زوین تھا۔ یکا یک جیسے ہر چیز کو ایک ہی بہم پیوست حرکت کے ساتھ عقب سے زور کا ڈھکا لگا۔ جب کہ آگے کی طرف کشتی ایسے محسوس ہوئی جیسے کسی چٹان سے ٹکرا جائے گی۔ بادبان اُکھڑ کے گرا اور دھماکے کے ساتھ ٹھٹ گیا۔ ایک جھلنے والے بخار کا ایک جھٹکا پاس ہی سے تیزی کے ساتھ گزر گیا۔ کوئی چیز ہمارے نیچے چکر لگا رہی تھی اور غلام میں تھی۔ جیسے بھونچال آسمیا ہو۔ سارا عمل بے ترتیبی کے ساتھ، جھکڑ لائے ہوئے سفید جھاگ میں پھنسا ہوا، جیسے

گلا گھسنے کی حالت میں ہو۔ جھکڑ، وکیل اور زوہین کا نیزہ جیسے مل جل کر ایک چیز بن گئے تھے، اور وکیل جس کو لوہے سے ٹھنڈی ایک خراش سی آئی تھی، نکل چکی تھی۔۔۔“

وکیل جارجانہ اور مخلوط جسمانی حرکت بیان کرنے کا بہت بڑا ماہر ہے۔ وہ ایک مکمل تعاقب کو ایک ذرا سی خطا کے بغیر جاری رکھ سکتا ہے، اسی طرح وہ خاموشی تخلیق کرنے میں بھی کامل ہے۔ جہاز سینٹ ہلینا جزیرے کے جنوب میں کیرل گراؤنڈ پر آرام سے چل رہا ہے:

”یہ ان مذکورہ پانیوں کے درمیان سبک رفتاری کے ساتھ بہنے کے دوران کی بات ہے کہ ایک سائیکس چاندنی رات کو جب تمام لہریں سمیں حلقوں کی طرح چکر کاٹ رہی تھیں اور اپنی نرم پھیلی ہوئی کھولا ہوں سے چاندنی جیسی خاموشی کو تنہائی میں تبدیل نہیں ہونے دے رہی تھیں تو ایک ایسی خاموش رات میں ڈور کہیں، جہاز کے ماتھے کے آگے بننے ہوئے سفید پیلووں کے پار، ایک سمیں فوارہ سا اچھلتا نظر آیا۔۔۔“

اور پھر پھیلیوں کے اس جھنڈ کی توصیف جو وکیل کی غذا ہوتی ہیں:

”کرڈیلو سے شمال مشرق کی طرف ٹکان کا پہیہ گھماتے ہوئے ہم چھوٹی مچھلیوں کی ایک وسیع چراگاہ سے جا گئے۔ نفعی منی زرد رنگ کی ایک دولت، جن پر حقیقی قسم کی وکیل اپنا پیٹ پالتی ہے۔ بحری میلوں میں پھیلی ہوئی یہ مخلوق ہمارے آس پاس لہرا رہی تھی۔ ایسے کہ ہمیں لگتا تھا کہ یہی ہوئی سنہری گندم کے لائحہ و کھیتوں کو چیرتے ہوئے جارہے ہوں۔ دوسرے دن بہت سی حقیقی قسم کی وکیل مچھلیاں دکھائی دیں جو منہریں وکیل کے شکار کو نکلے ہوئے پیکوڈ سے محفوظ تھیں۔ کھلے جہڑوں کے ساتھ وہ بڑے آرام سے نفعی مچھلیوں کے جھنڈ کے درمیان تیرتی ہوئی جارہی تھیں جو ان کے دہانوں پر حیرت انگیز و نیزی دریچہ پوشوں کی طرح کے جھاردار ریٹے سے چپک جاتی تھیں اور جو اسی لمحے ان کو اس پانی سے جدا کر دیتا تھا جو ہونٹ کے پاس سے آگے پلٹتا تھا۔ جیسے حرکت کرتے ہوئے کٹائی کرنے والے، پہلو پہ پہلو، اپنی درانتیوں کو تیزی سے آگے بڑھاتے ہوئے نم دار مرغزاروں میں اور تازہ گھاس کے اندر سے گزر جاتے ہیں اسی طرح یہ جناتی مخلوق جو تیرتی چلی جاتی تھی، ایک عجیب گھاس کی کٹائی جیسی آواز پیدا کرتے ہوئے اور اپنے پیچھے زرد سمندر میں طویل خالی کھیتوں جیسی نیلا ہٹ چھوڑتے ہوئے، مگر جب وہ ننھی

مچھلیوں کے جھنڈ کو جدا کرتیں تو اس کے سوا اور کوئی آواز پیدا نہ ہوتی اور یہ آواز بس کٹائی کرتے والوں کی یاد دلاتی تھی۔ مستول کے سرے سے دیکھتے ہوئے خصوصاً جب وہ رُک جاتی تھیں اور ذرا سی دیر کے لیے ساکت ہو جاتی تھیں، تو ان کی وسیع سیاہ شکلیں کسی اور چیز کی نسبت چٹانوں سے مشابہ معلوم ہوتی تھیں۔۔۔“

یہ خوب صورت عبارت ہمیں اس بحری مخلوق۔۔۔ سکویڈ کی پرچھائیں کے قریب لے آتی ہے (جس کا جسم بے حد طویل ہوتا ہے اور جس کے دہانے کے گرد دس ایک بازو لگے ہوتے ہیں۔)

”نئی مچھلیوں کے جھنڈ کو چیرتے ہوئے پیکوڈ نے پھر بھی جزیرہ جادا کی سمت اپنا شمال مشرقی سفر جاری رکھا۔ موافق ہوا اس کے پینڈے کو آگے دھکیل رہی تھی چنانچہ گرد و پیش کی احتیاط میں تین طویل مخروطی مستول اس پر سکون ہوا کو آہستگی سے حرکت دے رہے تھے جیسے کسی میدان میں تاڑ کے تین نرم قسم کے پیڑ ہوں اور پھر بھی اس سمیٹیں رات کے طویل وقفوں میں وہ ایک اکیلا نظر افروز غوارہ دکھائی دے رہا تھا۔“

”مگر ایک شفاف نیلگوں صبح کو جب کہ تقریباً ایک مافوق القطر قسم کا سکوت سمندر پر چھایا ہوا تھا، اگرچہ اس کے ساتھ کوئی جامہ قسم کی خاموشی شریک نہیں تھی، یوں لگا جیسے کہ طویل چمکتی ہوئی دھوپ کی ایک لکیر کسی سنہری انگلی کی طرح اس کے اوپر دھری ہے، رازدار خاموشی کا اشارہ کرتی ہوئی۔ اس وقت تمام پھسلتی ہوئی لہروں نے نرمی سے آگے بڑھتے ہوئے سرگوشی کی۔ اس شفاف منظر کی خاموشی میں ڈیگو کو بڑے مستول پر سے ایک عجیب سا سایہ نظر آیا۔“

”دور ایک بہت بڑا سفید حجم سستی سے بلند ہو رہا تھا، بلند سے بلند تر اور جب یہ منظر نیلگوں آسمان سے جدا ہوا تو بالآخر جہاز کی ناک کے آگے کوئی چیز برف کی پھسلن کی طرح چمکی، ایسی برف کی طرح جو ابھی ابھی پہاڑیوں پر سے پھسل رہی ہو۔ یوں ایک لمحے کے لیے دمک کر یہ چیز اسی آہستگی کے ساتھ ساکت ہوئی اور پھر پانیوں میں گم ہو گئی۔ پھر ایک بار اٹھی اور خاموشی کے ساتھ دمکی۔ وہ کوئی وسیلہ معلوم نہیں ہوتی تھی مگر تاہم ڈیگو نے سوچا، کہیں یہ موبی ڈک تو نہیں؟“

چھوٹی کشتیاں اتاری گئیں اور منظر کی طرف کھینچی جانے لگیں۔

”عین اُس نقطے پر جہاں اس نے ڈبکی لگائی تھی، وہ پھر ایک مرتبہ آہستہ سے بلند ہوئی۔ ایک لمحے کے لیے موبی ڈک کے تمام خیالات بھول کر اب ہم قدرت کے اس حیرت انگیز ترین مظہر کے مشاہدے میں مصروف تھے جو راؤدار سمندروں نے اب تک ہم پر نمایاں کیا تھا۔ ایک وسیع، گودے سے بھرا ہوا، حیوانی تودہ، جوسہائی اور چوڑائی دونوں میں کئی فرلانگ تک پہنچتا تھا، پانی کے اوپر لیٹا ہوا تیر رہا تھا، بے شمار بازو اس کے مرکز سے نکل کر چاروں طرف پھیلے ہوئے تھے، بیچ و تاب کھاتے ہوئے جیسے (امریکہ کے سانپ) اپنا کوئلہ اپنی پناہ گاہوں میں۔ ایسے جیسے کوئی بھی چیز جو اتفاق سے اُن کے قریب آجائے تو اُسے دیکھے بغیر چکڑ سکیں۔ اس مخلوق کو کسی قسم کا قابل ادراک چہرہ یا ماتھا قدرت سے نہیں ملا تھا۔ کوئی ایسی قابل تصور نشانی بھی موجود نہ تھی کہ اس میں کسی قسم کے احساس یا جبلت کا وجود ہوگا۔ مگر یہ ہمارے سامنے اُچھلتی ہوئی لہروں پر ”تھر تھراتی“ ہوئی ایک غیر زنجی، بے ہیئت، زندگی کی ایک اتفاقی سی پرچھائیں موجود تھی اور ایک ہلکی سی سانس کھینچ کر وہ پھر آہستگی سے غائب ہو گئی۔“

اس کے بعد آنے والے ابواب جن میں وہیل کے شکاروں کی مبسوط بیان کاری ہے۔ ان کا مارنا صاف کرنا اور کاٹ کاٹ کر قسم قسم کے ٹکڑوں کو الگ الگ کرنا، سچ مچ ہونے والی چیزوں کی ایک پرتعلی یادگار ہیں۔ پھر وہ عجیب کہانی ہے۔ جیر دیوم سے سمندری ملاقات کی، جو پکیوڈ کی طرح ایک ”وہیل شکار“ کشتی تھی اور جس پر جہاز کے کارندوں میں سے ایک آدمی نے جو مذہبی دیوانہ تھا، غلبہ حاصل کر لیا تھا۔ وہیل کے سر میں سے غبریں روغن کیسے نکالا جاتا ہے، اس قسم کی واقعاتی توصیفات اس میں بہت ہیں۔ جنہر میں وہیل کے دماغ کی چھوٹائی پر خیالات ظاہر کرنے کے دوران، وہیل وِل کیسے پر معنی طریقے سے بتاتا ہے:

”میرا اعتقاد ہے کہ کسی آدمی کا کردار اس کی ریڑھ کی ہڈی سے ظاہر ہو سکتا ہے۔ تم جو بھی ہو میں تمہاری کھوپڑی کی نسبت تمہاری پیٹھ کے ستون کو چھو کر دیکھنا پسند کروں گا۔“

وہیل کے بارے میں وہ کہتا ہے:

”چنانچہ اس روشنی میں دیکھتے ہوئے وہیل کے اصل دماغ کی حیرت انگیز چھوٹائی کی زائد تلافی اس کی ریڑھ کی ہڈی کی حیرت ناک بڑائی سے ہو جاتی ہے۔“

خونفک وحشت آمیز تعاقبوں کی یورش میں، خالص حسن کے اثر انگیز اشارے بھی آجاتے ہیں:
 ”جس وقت یہ تینوں کشتیاں آرام سے جھولتے ہوئے سمندروں کے اوپر نیم ساکت
 تھیں، ابدی نیلگوں دوپہر کے تلے جھانکتے ہوئے اور جب کہ کوئی بھی کراہ یا کسی قسم کی
 چیخ نہیں بلکہ ایک ذرا سی لہریا کوئی خیال بھی گہرائیوں کے اوپر نہیں پہنچ رہا تھا، تو کون
 اہل زمین ہے جس نے ایسے وقت میں یہ سوچا ہوتا کہ اس خاموش اور پُر امن سکوت کے
 نیچے سمندروں کا سب سے اونچا جناتی حیوان نزع جیسی تکلیف میں پہنچ رہا ہوگا۔“
 شاید سب سے زیادہ متحیر کن وہ باب ہے جس کو ”عظیم آرمیڈا“ کا عنوان دیا گیا ہے،
 تیسری جلد کے آخر میں پیکوڈ، سوندا کی ٹھکانا کو پار کر کے جاوا کی طرف جا رہا تھا کہ ایک دم غبریں
 وہیلوں کا ایک لامحدود ہجوم اس کے سامنے آگیا:

”ما تھے کے دونوں طرف، دو یا تین میل کے فاصلے پر، وہیلوں کے فواروں کی ایک زنجیر
 مسلسل، ایک وسیع نیم دائرے کی شکل میں، جس نے سیدھی سطح کے افق کو آدھوں آدھ گھیر
 رکھا تھا، آرام سے اُچھل کود کر رہی تھیں اور دوپہر کی ہوائیں تھم رہی تھیں۔“

اس بہت بڑے گلے کا پیچھا کرتے ہوئے، سوندا کی ٹھکانا کو پار کر کے جبکہ بحری قزاق خود
 پیکوڈ والوں کا پیچھا کر رہے تھے، یہ وہیل کے شکاری تیزی سے آگے نکل جاتے ہیں۔ پھر کشتیاں
 اتاری جاتی ہیں اور آخر کار ایک عجیب قسم کی جامد نارضا مندی وہیلوں کے اوپر چھا جاتی ہے کہ وہ
 ملاحوں کی زبان میں اُس وقت ”بندھی“ پڑی تھیں۔ ایک مہیب فوجی قافلے کی طرح آگے بڑھنے کی
 بجائے وہ زور زور سے ادھر ادھر رہی تھیں۔ وہیلوں کا ایک اُبلتا ہوا سمندر جو بالکل آگے حرکت نہیں کر
 رہا تھا۔ شاربک کی کشتی جلدی سے وہیلوں کی طرف بڑھتی ہے اور اس چینیخے ہوئے لیوانان کی طرح
 بہت بڑی بے ترتیبی میں جہاز کے ساتھ باندھی ہوئی کشتی اُن کے عین درمیان میں پہنچ جاتی ہے۔
 جناتی حیوانوں کی اُبلتی موجوں کو چیرتی ہوئی یہ کشتی ایک مجنونانہ عزم کے ساتھ اُبھر کے نکل جاتی ہے
 حتیٰ کہ ایک شفاف ساحلی جمیل کی طرف کھینچتی ہوئی چلی جاتی ہے۔ ایک وسیع، باؤلے، خوف زدہ گلے
 کے عین درمیان میں۔ یہاں ایک گدگدے اور پاکیزہ امن کا تسلط ہے۔ یہاں مادہ وہیلیں آرام سے
 تیر رہی ہیں اور وہیلوں کے بچے کشتی کی طرف پالتو کتوں کی طرح سونگھتے ہوئے چلے آتے ہیں اور
 یہاں حیرت زدہ ملاحوں کو یہ حیران کن جناتی پستان دار حیوان جھپتی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ

سمندر میں اتنی دور سال کا یہ حصہ ان کی مستی کا موسم ہوتا ہے:

”مگر سطح کی اس حیران کن دنیا سے بہت نیچے، ایک اور عجیب تر دنیا ہمارے دیکھنے میں آئی۔ جس وقت کہ ہم نے اپنے اطراف نظر ڈالی۔ کیونکہ آبی تہ خانوں میں معلق دودھ پلانے والی وٹیل ماؤں کی شکلیں تیر رہی تھیں اور وہ بھی جو اپنے گھیرے لگتا تھا کہ جلدی مائیں بننے والی ہیں۔ جھیل جیسا کہ اشارہ ہو چکا ہے، کافی حد تک شفاف تھی اور جیسے انسانوں کے دودھ پیتے بچے چھاتی کو چوستے ہوئے آرام سے اور تاک لگا کر چھاتی سے پرے کسی چیز پر توجہ کرنے لگ جاتے ہیں، جیسے کہ ایک ہی وقت میں دو مختلف زندگیاں بسر کر رہے ہوں، اور اخلاقی غذا حاصل کرنے کے ساتھ ساتھ، روحانی طور پر کسی غیر زمینی یاد کا مزالے رہے ہوں، اسی طرح ان وہیلوں کے بچے ہماری طرف دیکھتے نظر آتے تھے مگر ان کی آنکھ میں ہمارے اوپر نہیں جتنی تھی جیسے کہ ہم بھی ان کی نومولود نظر میں سمندری گھاس کا ایک حصہ ہوں۔ پہلو کے بل تیرتی ہوئی مائیں بھی نکھیلوں سے ہماری سمت دیکھتی جاتی تھیں۔ اس طلسمی تالاب میں سمندروں کے نازک ترین اسرار ہم پر ہویدا ہوئے۔ ہم نے گہرائیوں میں نوجوان لیواتانی مچھلیوں کو دیکھا اور یوں اگرچہ ہم دائرہ در دائرہ پریشانیوں اور ڈراؤنے امکانات سے گھرے ہوئے تھے، نہ تا قاتل ادراک مخلوق اس جھیل کے مرکز میں کتنی آزادی اور بے خوفی کے ساتھ اپنے آرام بخش مشاغل میں مصروف تھی بلکہ سکوت کے ساتھ اپنے کھیل اور تفریح میں پوری طرح کھوئی ہوئی تھی۔۔۔“

وٹیل کے ان شکار ناموں میں دراصل کوئی بے حد قوی قسم کی چیز پائی جاتی ہے، تقریباً فوق البشری یا انسانی مگر زندگی سے بزرگ تر، انسانی فعالیت سے کہیں زیادہ ہیبت ناک، یہی بات اس باب کے بارے میں درست ہے جو گرفتار شدہ وہیلوں سے غیر کشی کے عمل پر لکھا گیا ہے۔ یہ اتنا عجیب لگتا ہے، اگرچہ واقعی بھی ہے اور پھر بھی اتنا غیر زمینی اور پھر وہ باب جس کو ”بالا پوش“ کا عنوان دیا گیا ہے، ساری دنیا کے ادب میں لٹکھم پوجا کے عجیب ترین بیان کا ایک کلڑا ہے۔

اس کے بعد وہ حیران کن باب آتا ہے جس میں ”چربی گداز کارخانے“ کی تفصیل ہے، جبکہ جہاز سمندر کے درمیان میں ایک دھواں دھار چکناکی بھری فیکٹری میں تبدیل ہو جاتا ہے، چربی سے عنبریں روغن حاصل کرنے کے لیے۔ اس رات جب سمندر میں، عرشے کے اوپر سُرخ بھٹی جلائی

جاتی ہے تو میل ول کو ایک چونکا دینے والا تجربہ حاصل ہوتا ہے۔۔۔ برہنہ کی کا تجربہ۔۔۔ اس وقت وہ سُکان پر مامور ہے مگر آگ کو دیکھتے ہی وہ وہاں سے ذرا کھسک آیا ہے۔ جب وہ یکا یک محسوس کرتا ہے کہ جہاز تیزی سے پیچھے کی طرف جا رہا ہے، کسی پراسرار غیبی قوت کے زور پر:

”سب سے بالا یہ تاثر تھا کہ جس تیز رفتار، سمندر و چیز پر میں کھڑا ہوں، وہ کسی آگے کی بندرگاہ یا منزل سے اتنی وابستہ نہیں ہے جتنی کہ عقب کی جانب غلبت سے موجزن۔ ایک زبردست پریشان کن احساس، جیسے مثلاً موت کا، میرے اوپر طاری ہو گیا۔ سچ اور تناؤ کے ساتھ میرے ہاتھ سُکان کے پیچھے کو پکڑے ہوئے تھے مگر اس باؤلے مفروضے کے ساتھ کہ پیہر کسی طرح، جیسے کسی جادو کے اثر سے اُلٹا گھوم رہا ہے۔ میرے خدا! مجھے کیا ہو گیا ہے؟ میں نے سوچا۔“

یہ خواب کا تجربہ ایک حقیقی روحانی تجربہ ہے۔ اس کے خاتمے پر وہ تمام انسانوں کو تلقین کرتا ہے کہ سُرخ آگ کی طرف ٹھنکی باندھ کے نہیں دیکھنا چاہیے۔ کیونکہ اس کی سرخی سب چیزوں کا رنگ اڑا کے رکھ دیتی ہے۔ اُسے لگتا ہے کہ آگ پر ٹھنکی باندھنے کی وجہ سے یہ برہنہ کی کا خوف اور تباہی کا تجربہ اس میں پیدا ہوا ہے۔ شاید یونہی ہو۔ وہ پانی کی مخلوق جو تھا۔

جہاز پر کوئی خلاف صحت کام کرنے کی وجہ سے کوئی لگتے کو بخار ہو جاتا ہے، اور وہ جیسے مرنے لگتا ہے:

”ان غنڈے سے طویل محسوس ہوتے ہوئے دنوں میں وہ کیسے کھل رہا تھا، گھل چکا تھا کہ اس میں بس ڈھانچے کے سوا اور کھال پر گندے ہوئے نقش و نگار کے سوا باقی نہ رہا تھا۔ مگر جیسے ہی اس میں باقی سب چیزیں ڈبلی ہو گئیں اور پھرے کی ہڈیاں نوکیلی بن گئیں تو اس کی آنکھیں اس کے باوجود پہلے سے زیادہ بھری بھری لگنے لگیں اور ان میں ایک عجیب چمک پیدا ہو گئی اور آہستہ مگر گہرائی کے ساتھ، وہ آپ کی طرف بیماروں کی طرح دیکھتا تھا۔ اس لافانی صحت کی جو اس میں تھی ایک حیرت انگیز شہادت کہ وہ مرے گا نہیں، نہ کمزور ہوگا اور پانی کے دائروں کی طرح، جو جیسے ہی کمزور پڑتے ہیں اسی قدر پھیل جاتے ہیں۔ چنانچہ اس کی آنکھیں گول سے گول ہوتی گئیں، اُبد کے دائروں کی طرح۔ اُس گھلتے ہوئے وحشی کے پہلو میں بیٹھ کر آپ کے اندر ایک ایسی دہشت سرایت کر جاتی تھی جسے

کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔“

مگر کوئی ایک مرا نہیں اور پیکوڈ مشرقی ٹھکاناؤں سے باہر نکل کر، کھلے بحر الکاہل میں داخل ہو

جاتا ہے:

”میرے تفکر پسند بھوجی جہاں گرد ساقی کے لیے، بحر الکاہل کا سکوت ایک بار ملاحظہ کرنے کے بعد، اب اس کا پسندیدہ سمندر بن جائے گا۔ یہ دنیا میں سب سے زیادہ پانی کو حرکت میں لاتا ہے۔“^(۲)

اسی بحر الکاہل میں لڑائیاں بھی جاری رہتی ہیں:

”سہ پہر کو ڈھلے ہوئے بہت دیر ہو چکی تھی اور قرمزی جنگ کی نیزہ بازیاں بھی تمام ہو چکی تھیں تو خوب صورت غروب میں تیرتے ہوئے سورج اور سمندر نے ایک ساتھ آرام سے دم توڑ دیا۔ پھر ایسی ششاس اور ایسی درداغیزی۔ اس وقت ایسی پھولوں بھری دعائیں، گلابی ہواؤں میں بچ کھانے لگیں کہ معلوم ہوتا تھا دور نیلا کے گہرے سبز جزائر کی خانقاہی وادیوں سے اسپانوی دھرتی کی نرم ہوا سمندر کی طرف چل رہی ہے، مغرب کی حمدوں کے ساتھ لدی ہوئی۔ یہ نرم ہوا پھر اس کو تسلی بخش رہی تھی مگر انہی آب کو اس تسلی نے اور بھی گہری تاریکی میں ڈال دیا تھا کہ وہ وہیل کی جانب سے مڑ چکا ہے، اب کشتی میں بیٹھا ہوا توجہ کے ساتھ اپنی آخری ٹھلاؤں کا منتظر تھا۔ کیونکہ یہ عجیب نظارہ، جس کا مشاہدہ تمام عبریں وہیلوں کی موت کے بعد ہی ممکن تھا۔۔۔ سورج کی طرف سر کا جھکنا اور یوں دم چھوڑ دینا۔ یہ عجیب نظارہ ایسی پرسکون شام میں دیکھ کر انہی آب کو کسی طرح ایسے تعجبات کی طرف اشارہ کرتا تھا جو اسے پہلے کبھی معلوم نہیں ہوئے تھے۔ وہ مڑتا ہے اور اسی جانب کو مڑتا ہے، کتنی آہستگی اور کتنی ثابت قدمی سے۔ اُس کا گھر لوٹا اور الٹھا کرتا ہوا تھا، اس کی آخری مری ہوئی حرکت کے ساتھ۔ وہ آگ کی پرستش کرتا تھا۔۔۔“

اور یوں انہی آب خود سے کلام کرتا ہے، اور یوں ”گرم خون“ وہیل آخری مرتبہ سورج کی طرف مڑتی ہے، وہی سورج، جس نے اسے پانیوں میں جنم دیا تھا مگر ہم اگلے ہی باب میں دیکھتے ہیں کہ انہی آب درحقیقت گرجتی ہوئی آگ کو پوجتا ہے، وہ زندہ اور قطع کرتی ہوئی آگ جس کا ایک شعلہ وہ خود سے پاؤں تک پہنچے ہوئے تھا۔ یہ طوفان ہے، پیکوڈ کا برقی طوفان، جب اوپر آسمان پر

کوئی برقی شعاع سارے ماحول کو روشن کر دیتی ہے، مافوق فطرت زردی کے مخروطی شعلے جو مستول کے سر پر دکھائی دیتے ہیں اور جب قطب نما کسی پر اسرار طریقے سے معکوس سمت بتاتا ہے۔ اس کے بعد نقطہ ناگزیر ہلاکت ہے۔ زندگی خود پر اسرار طور پر معکوس معلوم ہوتی ہے۔ موبی ڈک کے ان شکاریوں میں جنون اور آسیب زدگی کے سوا کچھ نہیں۔ کپتان انی اب اس بچارے ضعیف جسمی لڑکے پپ کے ساتھ دست بدست حرکت کرتا ہے اور جواتے ظلم کے ساتھ دیوانہ کیا گیا ہے، وسیع سمندر میں اکیلے تیرتے ہوئے۔ یہ سورج کا ضعیف انعکاس بچہ ہے جو شمال کے مراقی اور جنون کپتان کے ساتھ ہاتھ میں ہاتھ ڈالے ہوئے ہے۔

بحری سفر بڑھتا رہتا ہے۔ پہلے وہ ایک جہاز سے ملاقات کرتے ہیں پھر دوسرے سے۔ یہ روزمرہ کا عام معمول ہے۔ تاہم یہ سب خالص جنون اور دہشت کا تناؤ بھی ظاہر کرتا ہے اور آخری جنگ کی نزدیک آتی ہوئی دہشت بھی۔

”ادھر ادھر، اوپر کی طرف، چھوٹے چھوٹے بے نشان پرندوں کے برف سے سفید پر ہوا میں تیرتے نظر آتے ہیں۔ یہ زنا نہ ہوا کے نرم و نازک خیالات تھے مگر گہرائیوں میں آگے پیچھے تھما ہٹا ہٹ میں دور کہیں، طاقتور لیواناں جھپٹ رہے تھے، تلواریں، مچھلیاں، شارکیں اور یہ مردانہ سمندر کی مضبوط، مصیبت زدہ اور قاتل چیزیں تھیں۔“

اُس دن انی اب اپنی ناگواری کا اعتراف کرتا ہے، اپنے بوجھ کی ناگواری کا۔

”مگر کیا میں زیادہ، اتنا زیادہ، اتنا زیادہ بڑھا دکھائی دینے لگا ہوں، سٹار بک؟ میں مہلک حد تک کمزوری محسوس کرتا ہوں اور جھکا ہوا اور کبڑا جیسے کہ میں آدم ہوں، جنت سے لے کر اب تک صندیوں کے بوجھ تلے لڑکھڑاتا ہوں۔“

یہ انی اب کا تقسمی ہے (تقسیمی وہ جگہ ہے جہاں مسیح نے پہلی بار شاگردوں سے کہا تھا کہ ”دیکھو وقت آپہنچا ہے اور میرا پکڑنے والا نزدیک آن پہنچا ہے۔“) یہ انسانی روح کا آخری تقسمی ہے، اپنے اوپر فتح پانے سے پہلے۔ توسیع شدہ شعور کا آخری کمال، لامحدود شعور۔

آخر کار وہیل اُن کو نظر آتی ہے۔ انی اب مستول کے سر پر بلند کیے ہوئے اپنے دیدبان سے اسے دیکھتا ہے:

”اب بلندی سے وہیل کوئی میل بھر آگے تھی۔ سمندر کے ہر تھلک کے ساتھ اپنا اڑنچا،

چھٹا ہوا کوہان نمایاں کرتے ہوئے اور باقاعدگی سے اپنی خاموش ٹوٹی کا فوارہ ہوا میں اچھالتے ہوئے۔“

کشتیاں اتاری جاتی ہیں کہ سفید وکیل کے قریب جا سکیں:

”عاقبتِ کار، بے دم شکاری اپنے بظاہر بے خبر شکار کے اتنا قریب آگیا ہے کہ اس کا تمام خیرہ گن کوہان بالکل صاف دکھائی دینے لگا، سمندر کے ساتھ ساتھ کروٹیں بدلتے ہوئے جیسے وہاں اس کے سوا کوئی نہ ہو، بہترین پشیمین جیسی سبزی مائل جھاگ کے دائرے میں مستقل جڑی ہوئی۔ اس کے باور اُس نے ذرا آگے کو ابھرے سر کی پیچ دار جھریاں بھی دیکھیں۔ اس سے پہلے دور کہیں ترکیہ جیسے ناہموار پانیوں میں اس کے چوڑے دو دھیا ماتھے کا سفید دھمکتا سایہ چلا جاتا تھا اور اس کی آوٹ میں لہروں کی موسیقی کھیلے ہوئے اس کا ساتھ دے رہی تھی اور پیچھے پیچھے اس کے محکم خطِ عبور کی متحرک دادی کے اوپر نیلے پانیوں کا باری باری سے بہنا جاری تھا اور اس کے پہلو میں دونوں طرف روشن بلبلے بلند ہوتے اور قفس کرتے نظر آتے تھے مگر سیکڑوں رنگارنگ پرندوں جو سمندر پر نرمی سے پُراشتاں تھے، ان کے بچوں سے یہ بلبلے ٹوٹ ٹوٹ جاتے تھے اور جب ان کی پرواز کا دورہ تھمتا تھا تو پھر سے بنے شروع ہو جاتے تھے اور جیسے کسی پرچم کی چوب ایک بڑے سے تجارتی جہاز کے نوک دار تے سے بلند ہو رہی ہو، اسی طرح کسی تازہ نیزے کا طویل اور ٹونا پھوٹا دستہ سفید وکیل کی پشت سے ابھرا ہوا نظر آتا تھا اور وقفے وقفے سے نرم بچوں والے پرندوں کے منڈلاتے ہوئے بادل جو مچھلی کے اوپر ادھر ادھر جھللاتے ہوئے ایک شامیانہ ساتانے ہوئے تھے، خاموشی سے اس چوب کو اڑانے کے بیٹھ جاتے تھے اور کچھ دیر تک وہاں جھولتے تھے۔ ان کی لمبی دموں کے پر جھنڈیوں کی طرح لہراتے تھے۔“

”ایک پُر امن مسرت۔۔۔ تیز رفتاری کے اندر بھی ایک طاقتور دھیمہ پن، تیرتی ہوئی وکیل کے اندر بسا ہوا تھا۔“

وکیل کے ساتھ جنگ کے مناظر بے حد حیرت انگیز اور بے اندازہ دہشت ناک اور اسی لیے ان کو کتاب سے الگ کر کے اقباس نہیں بنایا جاسکتا۔ یہ جنگ پورے تین دن جاری رہی۔ تیسرے دن پاری زوین انداز کے چاک در چاک جسم کا خوفناک منظر۔۔۔ جو دوسرے دن ہی لاپتا ہو گیا تھا،

اب سفید و ہیل کے بازوؤں میں لگے ہوئے نیزوں کے دستوں میں پھنسا ہوا نظر آیا اور ایک پُر اسرار خواب ناک دہشت کا سماں پیش کرنے لگا۔ ”موبی ڈک“ اب انتہائی غیظ و غضب کے ساتھ جہاز کی طرف مڑتا ہے، ہماری مہذب دنیا کی علامت کی طرف۔ وہ اسے خوف ناک قوت کے ساتھ ضرب لگا تا ہے اور چند منٹ کے بعد و ہیل سے جنگ والی آخری کشتیوں میں چیخ بلند ہوتی ہے ”جہاز! خدا نے برتر جہاز کدھر چلا گیا؟ جلد ہی مدھم اور مبہم واسطوں کے ذریعے جیسے کسی سراب کی طرح ان کو اس کا گم ہوتا ہوا سایہ ایک طرف سے نظر آتا ہے۔ صرف سب سے اونچے مستول پانی کے اوپر دکھائی دیتے تھے۔ بے دین زمین اندازوں نے اپنے بچکانہ شوق میں عایت قدمی دکھاتے ہوئے یا وفاداری یا محض قسمت کی بنا پر سمندر میں اپنے ڈوبتے ہوئے دید بانوں کو اب تک قائم رکھا ہوا تھا۔ مگر اب اکیلی کشتی کو ہم مرکز دائروں کے ایک سلسلے نے گھیرا ہوا تھا اور اس کا تمام عملہ ہر تیر نے والا چپو اور ہر نیزے کی چوب گردش میں تھی۔ جان دار اور بے جان سب ہی گرداب کے اندر چکر کاٹ رہے تھے اور چیکوڈ کا چھوٹے سے چھوٹا ٹکڑا بھی غائب ہو چکا تھا۔۔۔“

آسمانی پرندہ، قاب، یوحنا ولی کا طائر، سرخ ہندیوں کا پنجھی، امریکی۔۔۔ جہاز کے ساتھ ڈوب جاتا ہے کیونکہ ناش ٹیگو کے ہتھوڑے نے، امریکی ہندی کے ہتھوڑے نے (پرچم کو دوبارہ گاڑتے ہوئے) اس کو بھی کیل کے ساتھ ٹھونک دیا تھا۔ روح کا عقاب، غرق آب:

”اب چھوٹے چھوٹے پرندے اس خلیج پر جس کا دہن اب کشادہ تھا، چیختے ہوئے گزر رہے تھے۔ ایک ٹیلی سفید بھاگ کی لہر اس کی سیدی چٹان کے پہلوؤں سے ٹکراتی تھی اور پھر ہر چیز دفعۃً ڈھے گئی اور پھر سمندر کا عظیم کفن آگے کو موڑا ہو گیا۔ جس طرح وہ پانچ ہزار سال سے موڑا ہو رہا ہے۔“

یوں دنیا کی ایک عجیب ترین، مختصر ترین کتاب ختم ہوتی ہے، اپنے اسرار اور اپنی عذاب خورہ علامتوں کو انجام تک پہنچا کر۔ یہ سمندر کا ایک ایسا رزمیہ ہے جس کی نظیر کوئی انسان پیش نہیں کر پایا اور یہ عمیق معنویت سے سرشار خارجی علامت پسندی کا شہکار بھی ہے اور ساتھ ہی اچھی خاصی خشکی کی حامل بھی۔

مگر یہ ایک عظیم کتاب ہے، ایک بے حد عظیم کتاب۔ سمندر پر لکھی ہوئی عظیم ترین کتاب۔ یہ روح میں ایک دہشت کو پیدا کرتی ہے۔

خوف ناک ناگزیر ہلاکت۔

مہلک سرنوشت۔

فنا کی سرنوشت۔

فنا! فنا! فنا! کوئی چیز امریکہ کے بے حد تاریک درختوں میں سرگوشیاں کرتی ہوئی لگتی ہے۔

فنا! مگر کس چیز کی فنا!

ہاں اگر میرا دن فنا پذیر ہو چکا ہے اور میرا اپنے دن کے ساتھ فنا پذیر ہونا ناگزیر ہے تو پھر یہ مجھ سے کوئی بڑی چیز ہوگی جو مجھے فنا کر لے گی چنانچہ میں اپنی فنا کو قبول کرتا ہوں۔ اس چیز کی عظمت کے نشان کے طور پر جو مجھ سے زیادہ ہے۔

میل ول جانتا تھا، اُسے معلوم تھا کہ اس کی نسل فنا پذیر ہے۔ اس کی سفید روح فنا پذیر ہے۔ اُس کا عظیم سفید دور فنا پذیر ہے۔ وہ خود فنا پذیر ہے۔ تصور پرست فنا پذیر ہے۔ روح بھی فنا پذیر ہے۔ اور برہنہ کسی آگے کی منزل سے یا بندرگاہ سے اتنی وابستہ نہیں جتنی کہ عقب کی جانب موجزن ہو۔“

آخری ہولناک شکار، سفید و ہیل اور پھر موہی ڈک کیا ہے؟ وہ سفید فام نسل کی عمیق ترین ”خون کی ہستی“ ہے۔ وہ ہماری عمیق ترین ”خون کی فطرت“ ہے۔

اور اس کا شکار کیا جاتا ہے، اس کا شکار ہمارے سفید ذہنی شعور کے مراقی تعصب کے ہاتھوں۔ ہم اسے شکار کر دینا چاہتے ہیں۔ اسے اپنے ارادے کا مطیع کرنا چاہتے ہیں اور اس اپنے آپ کے مراقی شعوری شکار میں ہم تاریک اور زرد نسلوں کی امداد بھی حاصل کر لیتے ہیں، سرخ، زرد، سیاہ، مشرق و مغرب۔ کوئٹہ اور آتش پرست۔ ہم ان سب کو تعاون کی دعوت دیتے ہیں۔ اس ہولناک مراقی شکار میں حصہ لینے کے لیے، جو ہماری فنا ہے، ہماری خودکشی ہے۔

سفید فام انسان کا آخری آلہ مردی۔ جس کا بالائی شعور اور تصوراتی ارادے کی صورت میں شکار کیا گیا۔ ہمارے خون کی شخصیت ہمارے ارادے کی مطیع بنائی گئی۔ ہمارے خون کا شعور ایک طفیلی قسم کے ذہنی یا تصوراتی شعور نے نچوڑ کے رکھ دیا۔

”گرم خون، بحر کی پیداوار، موہی ڈک، جسے خیال کے مراقیوں نے شکار کر لیا۔

اے خدا! اے میرے خدا! اب اس سے آگے کیا ہوگا؟ جبکہ پیکوڈ غرقاب ہو چکا ہے۔

وہ جنگ میں غرقاب ہوا اور ہم سب اس کے تباہ کن طرے ہیں کہ اب بھی تیر رہے ہیں۔
اب اس کے بعد کیا؟

کون جانے؟ کس کو خبر ہے، جناب من! کس اسپانوی یا کسی سیکسن نسل کے امریکی کے پاس کوئی جواب موجود ہے؟“
پیکوڈ غرقاب ہوا اور پیکوڈ سفید قام امریکی روح کا جہاز تھا۔ وہ ڈوبا تو اپنے ساتھ جشی اور
مرخ ہندی اور پولیشیائی، ایشیائی اور کوکیر اور اچھے کارگزار امریکیوں اور اشمیکل کو بھی لے ڈوبا۔ اس
نے ان سب کو ڈبو کے رکھ دیا۔

”دھنا دھن! امریکی شاعر و پبل انڈرے کی آوازیں۔
یسوع مسیح کے الفاظ میں بات ختم ہو چکی۔ (حق کہ انجیل کے الفاظ میں) تمام ہوا۔“
مگر موبی ڈک ۱۸۵۱ء میں طبع ہوئی تھی۔ اگر عظیم سفید و ہیل نے عظیم سفید روح کا جہاز
۱۸۵۱ء ہی میں غرق کر دیا تھا تو اس وقت سے اب تک کیا ہو رہا ہے؟
احتمالاً ایس مرگ تاثرات، کیونکہ پہلی صدیوں میں یسوع مسیح ایک مانی بزرگ تھا، وہیل تھا
اور عیسائی لوگ چھوٹی چھوٹی مچھیاں تھے۔ یسوع مسیح نجات دہندہ، مانی بزرگ تھا۔ لیوا تان تھا اور
جملہ عیسائی اس کی چھوٹی چھوٹی مچھلیاں۔

○○○

حوالہ جات

- ۱۔ اس پرندے کے لیے جو انگریزی لفظ لیلپٹروس استعمال ہوتا ہے، وہ پرتگیزی اور اسپانوی لفظوں (الٹاتروس اور الٹاتراس) کی بگڑی ہوئی شکل ہے اور دونوں عربی زبان کے لفظ ”القطرس“ پر مبنی ہیں کیونکہ یہ بحری پرندہ سب سے پہلے عرب جہازرانوں نے مشاہدہ کیا تھا اور اس کے حجم یا قطر کی وجہ سے اس کا یہ نام رکھا تھا۔ جہازرانوں میں اس کے متعلق ایک وہم بھی ہے کہ اس کا مارنا بدشگون ہے۔ چنانچہ کولرج شاعر کی مشہور نظم ”قدیم جہازی“ میں جب اسے مارا جاتا ہے تو کشتی طوفان میں پھنس جاتی ہے۔ امریکی قانون دان اور لوجوانی میں ایک بحری سفر کے بعد ”دو برس مستول کے آگے“ لکھنے والا ڈینا اس کی تصویر یوں کھینچتا ہے۔۔۔ ”مگر سب سے عمدہ منظر جو میں نے کبھی دیکھا ہے ایک ”القطرس“ تھا۔ جو راس امید کے پرے پانی کے اوپر آرام سے سویا پڑا تھا، جبکہ سمندر بھاری تھا اور تیزی کے ساتھ بہہ رہا تھا۔ ہوا چونکہ زکی ہوئی تھی اس لیے سطح بحر تو ساکت تھی لیکن ایک لمبا اور بوجھل سا بھار گھوم رہا تھا، اور ہم نے اس پرندے کو دیکھا۔ سارا سفید، ہم سے سیدھا آگے، لہروں کے اوپر نیند میں ڈوبا ہوا، پروں میں اپنے سر کو دبائے ہوئے، کبھی ایک بہت بڑی موج کے سر پہ ابھرتا ہوا اور کبھی آہستگی سے جیسے ڈوبتا ہوا، یہاں تک کہ ہمارے درمیانی گڑھے میں غائب ہو جاتا تھا۔ کچھ دیر تو وہ ذرا بھی مضطرب نہیں ہوا، مگر جب ہمارے جہاز کے ماتھے سے نکلا ہوا شورش کے قریب پہنچا تو اس نے اپنا سر اٹھا کر ایک لمبے کے لیے ہمیں گھور کر دیکھا اور پھر اپنے وسیع پروں کو پھلکا کر پرواز کر گیا۔۔۔“ ڈینا جس کا پورا نام رچرڈ ہنری جونیر تھا، ۱۸۱۵ء۔ ۱۸۸۲ء کے درمیان زندہ تھا اور ادب میں صرف اسی ایک کتاب کے بل پر اس کا نام لیا جاتا ہے جو اس نے موبی ڈک سے کوئی پندرہ سال پہلے لکھی۔ لارنس نے اس پر بھی ایک عمدہ باب لکھا ہوا ہے اور دونوں کا موازنہ ”القطرس“ کی حد تک خاصا نکتہ آفریں کہا جاسکتا ہے۔
- ۲۔ میل ول اور بحر اکاٹل کے رابطے پر دیکھیے ”مختصرات اور اقتباسات“ کا حصہ جس میں میل ول پر لارنس کے ایک اور مقالے کا اقتباس ترجمہ کیا گیا ہے۔



سروان تیس کا کم مایہ ہوتا ہوا ورثہ

میلان کنڈیرا / ارشد وحید

(۱)

۱۹۳۵ء میں اپنی موت سے تین سال قبل، ایڈمنڈ ہوسیرل نے یورپی انسانیت کے بحران پر ویانا اور پراگ میں اپنے شاندار لیکچر دیئے۔ ہوسیرل کے لیے صرف یورپی کا مطلب وہ روحانی شناخت تھی جس کا اظہار یورپی جغرافیائی سرحدوں سے باہر بھی تھا (مثلاً امریکہ) اور جس نے قدیم یونانی فلسفہ کے ساتھ جنم لیا تھا۔ اس کے خیال میں تاریخ میں پہلی بار اس فلسفے نے دنیا (یعنی تمام دنیا) پر ایک ایسے سوال کی طور پر خیال آرائی شروع کی تھی جس کا جواب دیا جانا ضروری ہو۔ اس نے دنیا کے بارے میں تحقیق اس لیے نہیں شروع کی کہ اس کی مدد سے گاہے بگاہے عملی ضروریات کی تسکین کی جا سکے بلکہ اس لیے کہ ”جاننے“ کا شدید جذبہ انسان کو اپنی پیٹ میں لے چکا تھا۔

ہوسیرل نے جس بحران کی طرف اشارہ کیا وہ اس کے نزدیک اس قدر گہرے اثرات کا حامل تھا کہ وہ حیرانی سے سوچتا کہ آیا یورپ ان حالات میں اس سے جاں بر بھی ہو سکے گا۔ اس کے نزدیک اس بحران کی جڑیں گلیلیو اور ڈیکارٹ کے بعد سے یورپی سائنسوں کی یک رخ فطرت سے آغاز ہونے والے عہد جدید میں تھیں، جس نے دنیا کو محض ایک تکنیکی اور ریاضیاتی تحقیق میں محدود کر دیا اور زندگی کی اصل مضبوط دنیا جسے وہ *die lebenswelt* کہا کرتا تھا، کو اپنے افق سے ماورا کر دیا۔ سائنسی عروج نے انسان کو خصوصی مہارت کے علوم کی سرنگوں میں دھکیل دیا۔ جیسے جیسے اس کا علم بڑھتا گیا اسی اعتبار سے وہ یا تو دنیا کی بحیثیت مجموعی یا بذات خود اپنی ذات کو واضح انداز میں دیکھنے کے قابل نہ رہ سکا، اور پھر وہ مزید ایک ایسی صورت حال میں پھنس گیا جسے ہوسیرل کے شاگرد

’ہائیز گرنے ایک خوب صورت اور تقریباً جاو کی تھرے میں بیان کیا ہے یعنی ”وجود کی فراموشی“۔
 کبھی جسے ڈیکارٹ ”فطرت کا آقا اور، لک“ کے بلند تر درجے پر فائز کر رہا تھا، وہ انسان
 اب ایسی قوتوں (فکری، سیاسی، تاریخی) کے سامنے ایک ایسی شے بن گیا ہے جو اسے پیچھے چھوڑ کر
 اس سے آگے نکل گئی ہیں اور جنہوں نے اسے اپنا مفتوح بنالیا ہے۔ ان قوتوں کے لیے انسان کے
 مضبوط وجود، اس کی کائنات (die lebenswelt) کی نہ کوئی قیمت ہے اور نہ ہی انہیں اس سے
 دلچسپی ہے۔ یہ گہنا گئی ہے، اور اسے ابتدا ہی سے فراموش کر دیا گیا ہے۔

(۲)

اس کے باوجود میرا خیال ہے کہ یہ بہت نا سمجھی کی بات ہوگی کہ ہم عہد جدید کے بارے میں
 اس نکتہ نظر کی سنگینی کو محض ایک مذمت کے طور پر دیکھیں۔ میں یہ کہوں گا کہ ان دو عظیم فلاسفہ نے اس
 عہد کے ابہام کو عیاں کیا ہے، جو بیک وقت زوال اور ترقی کا عہد ہے اور جو تمام انسانی مظاہر کی طرح
 اپنے آغاز میں اپنے انجام کے بیچ لیے ہوئے ہے۔ میرے نزدیک، یہ ابہام گزشتہ چار صدیوں میں
 یورپی فکری اہمیت کو کم نہیں کرتا اور جس سے میں خود کو وابستہ ہی محسوس کرتا ہوں۔ اس لیے کہ میں ایک
 فلسفی نہیں بلکہ ناول نگار ہوں اور درحقیقت میرے خیال میں عہد جدید کا معیار صرف ڈیکارٹ ہی نہیں
 بلکہ سروان تیس بھی ہے۔

شاید یہ سروان تیس ہی ہے جسے ان دو مظاہر پرستوں نے عہد جدید کے بارے میں اپنا
 تجزیہ کرتے ہوئے نظر انداز کیا ہے۔ اس سے میری مراد ہے اگر یہ صحیح ہے کہ سائنس اور فلسفہ انسانی
 وجود سے غافل ہو چکے ہیں، تو اس کے بین بین یہ خیال بھی ابھرتا ہے کہ سروان تیس کے ساتھ ایک
 عظیم یورپی فن (ناول) کا ارتقا ہوا، جو اس فراموش شدہ وجود کی تحقیق اور تلاش کے سوا اور کچھ
 نہیں ہے۔

درحقیقت وہ تمام وجودی موضوعات جن کے بارے میں یہ سمجھتے ہوئے کہ انہیں گزشتہ
 تمام یورپی فلسفہ میں نظر انداز کر دیا گیا ہے اور جن کا ہائیز گرنے، وقت اور وجود، میں تجزیہ کیا ہے، کو
 گزشتہ چار صدیوں کے دوران میں لکھے جانے والے ناولوں نے بے نقاب کر کے واضح طور پر ان کو
 عیاں اور روشن کر دیا ہے۔ (یورپی ناول کے دوبارہ جنم کی چار صدیاں)، اپنے طریقے اور اپنی منطق کے
 ذریعے ناول نے ایک ایک کر کے وجود کی مختلف جہتیں دریافت کی ہیں۔ سروان تیس اور اس کے ہم

عصروں کے ناول مہم جوئی کی حقیقت دریافت کرتے ہیں۔ رچرڈسن کا ناول جذباتی دنیا کے رازوں کو عیاں کرنے کے لیے اندرونی دنیا میں کیا ہوتا ہے، کے سوال کی تحقیق کرتا ہے۔ بالزاک کا ناول انسان کے تاریخ سے جڑے ہونے کے عمل کو سامنے لاتا ہے۔ فلائیئر کا ناول اس دنیا کو کندھاگاتا ہے جو روزمرہ کی زندگی میں مستور رہتی تھی۔ ٹالسٹائی سے ناول اپنی توجہ اس مظہر پر مرکوز کرتا ہے جو انسانی رویوں اور فیصلوں میں غیر منطقی مداخلت کے عمل پر مشتمل ہے۔ ناول وقت کا تجزیہ کرتا ہے، جیسے پروست نے ناقابل گرفت ماضی اور جوآنس نے گریز کرتے ہوئے حال کو بیان کیا۔ تھامس مان کے ساتھ ناول ان قدیم اساطیر کے کردار کا تجزیہ کرتا ہے جو حال کے افعال کو اپنی گرفت میں رکھتی ہیں وغیرہ وغیرہ۔

عہد جدید کے آغاز ہی سے ناول پورے غلوں کے ساتھ، بغیر کسی وقفے کے انسان کے ہم رکاب رہا ہے۔ یہ تب ہوا جب ”جاننے کے شدید جذبے“ نے جسے ہوسرل یورپی روحانیت کی اساس سمجھتا ہے، ناول کو اسیر کر لیا اور اسے انسان کی حقیقی زندگی کی جانچ اور پرکھ اور وجود کی فراموشی کے خلاف دفاع اور ”کائنات حیات“ کو ایک مستقل روشنی کے تلے رکھنے کے کام پر مامور کر دیا۔ یہی وہ تفہیم ہے اور جسے ہرمن بروچ (Hermann Broch) کے بار بار دہرانے پر میں اس کا ہم خیال ہوں کہ ناول کے وجود کا حقیقی جواز اس شے کو دریافت کرنا ہے جسے صرف ناول ہی دریافت کر سکتا ہے۔ ایک ایسا ناول جو وجود کے اب تک کسی نامعلوم گوشے کو دریافت نہیں کرتا، غیر اخلاقی ہے۔ جاننا ہی ناول کی واحد اخلاقی قدر ہے۔

میں اس میں یہ اضافہ بھی کروں گا ناول یورپ کی تخلیق ہے۔ اس کی دریافتیں، گو کہ وہ مختلف زبانوں میں کی گئی ہیں، کا تعلق پورے یورپ سے ہے، دور یافتوں کا سلسلہ (نہ کہ جو کچھ لکھا گیا تھا اس کا مجموعی حاصل) ہی وہ شے ہے جو یورپی ناول کی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ محض اس ماورائے قومی تناظر میں ہی ہے کہ کسی کام کی قدر (یعنی اس کی دریافت کے مفہوم) کو مکمل طور پر دیکھا اور سمجھا جاسکتا ہے۔

(۳)

جب خدا نے کائنات کی تشکیل اور اس کی اخلاقیات کا نظام وضع کرنے، خیر کو شر سے ممتاز کرنے اور ہر شے کو اس کے معنی عطا کرنے کے بعد اس کی راہنمائی سے آہستہ آہستہ خود کو علیحدہ کر لیا، تب دان کے ہوتے اپنے گھر سے ایک ایسی دنیا کی طرف نکلا، جس کو وہ اب پہچان نہیں سکتا تھا۔ عظیم

منصف کی عدم موجودگی میں دنیا ایک خوفناک ابہام میں لپٹی اس کے سامنے آکھڑی ہوئی۔
 واحد ”الوہی“ سچ، انسان کی طرف سے بنائی گئی لاکھوں اضافی سچائیوں میں منقسم ہو گیا۔ یہی وہ وقت تھا
 جب عہد جدید کی دنیا کا جنم ہوا اور اس کے ساتھ ہی ناول کا بھی۔ جو اس دنیا کا عکس اور اس کا نمونہ تھا۔
 ڈیکارٹ کے مطابق اگر سوچتے ہوئے وجود کو ہر شے کی اساس مان لیا جائے، تو پوری
 کائنات کے سامنے انسان کا تنہا کھڑے ہونا، ایک ایسا رویہ اپنانے کے مترادف تھا جسے ہیگل بجا طور
 پر ”بہادرانہ“ کہتا تھا۔

سروان تیس کے مطابق اگر دنیا کو ایک ابہام کے طور پر لیا جائے، جس میں انسان کو واحد
 مطلق صداقت نہیں بلکہ متضاد سچائیوں کی افراتفری کا سامنا ہے (ایسی سچائیاں جو ایسے تصوراتی وجود کی
 صورت میں متشکل ہوں جنہیں کردار کہا جاتا ہے) اور جس میں کسی کی واحد یقینی کیفیت، غیر یقینی
 کیفیتوں کی دانتائی ہی ہو، ایسی دنیا کا سامنا کرنے کے لیے کم جرأت درکار نہیں ہے۔

سروان تیس کے عظیم ناول کا کیا مطلب ہے؟ اس سوال پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ کچھ
 لوگ اس میں دان کے ہونے کی دھندلی رومان پرستی کی عقلیت پرست تنقید کو تلاش کرتے ہیں جب
 کہ دوسرے اسے اسی رومان پرستی کے جشن کے طور پر دیکھتے ہیں۔ دونوں تشریحیں غلط ہیں کیوں
 کہ دونوں ناول کی مرکزی قدر، تحقیق کے بجائے اس میں ایک اخلاقی نکتہ نظر کو تلاش کرتی ہیں۔

انسان ایک ایسی دنیا کی آرزو کرتا ہے جس میں خیر اور شر کو واضح طور پر ممتاز کیا جاسکے۔ کیوں
 کہ اس میں یہ جہلی اور ناقابل مزاحم خواہش موجود ہے کہ وہ دیکھنے سے پہلے اس کی تیز کر لے۔ مذہب
 اور نظریات کی اساس یہی خواہش ہے۔ وہ ناول سے صرف اسی صورت میں نمٹ سکتے ہیں اگر وہ اس
 کے ابہام اور اضافت کے اسلوب کو اپنے یقینی طور پر درست اور ہٹ دھرم خطبے میں تبدیل کر لیں۔ وہ
 چاہتے ہیں کہ کوئی نہ کوئی درست ضرور نظر آئے۔ یا تو اپنا کاری نینا کسی تنگ نظر عالم شخص کے ظلم کا نشانہ بنتی
 ہے، یا کاری (نالشائی کے ناول اپنا کاری نینا کے مرکزی کردار) کسی بے کردار عورت کا شکار بنتا ہے، یا تو
 k (جو زف k کا فکا کے ناول ٹرائل، کا مرکزی کردار) ایک معصوم شخص ہے جسے ایک غیر منصف عدالت
 کے ذریعے پھیل دیا گیا ہے یا عدالت کسی الوہی انصاف کی نمائندگی کرتی ہے اور k مجرم ہے۔

”یہ یادہ“ واں ذہنیت ایک ایسی صورت حال کو جنم دیتی ہے جس میں انسان اس مظہر کو
 برداشت نہیں کر سکتا جو انسانی ہے، اور اضافی ہے۔ یوں وہ عظیم منصف کی عدم موجودگی براہ راست نہ

دیکھ سکتے کی نااہلیت کا حامل ہو جاتا ہے۔ یہی ناقابلیت ناول کی حکمت (غیر یقینی صورت حال کی حکمت) ہے اور جسے قبول کرنا اور سمجھا کٹھن ہے۔

(۴)

وان کے ہوتے ایک ایسی دنیا میں داخل ہوا جو اس کی سیاحت کی پذیرائی کے لیے تیار تھی۔ وہ آزادانہ طور پر باہر جا سکتا تھا اور جب چاہے گھر واپس آ سکتا تھا۔ یورپ کے اولین ناول ایک بظاہر لامحدود دنیا میں سیاحت کو بیان کرتے ہیں۔ Jacques le fataliste کی ابتداء دوا ایسے سو رماؤں سے ہوتی ہے جو اپنے سفر کے درمیانی حصے میں ظاہر ہوتے ہیں۔ ہم نہیں جانتے کہ وہ کہاں سے آئے ہیں اور کہاں جا رہے ہیں۔ وہ ایک ایسے وقت میں موجود ہیں جس کی ابتدا ہے نہ انتہاء، ایک ایسی جگہ پر جس کی سرحدیں نہیں ہیں، یورپ کے وسط میں، جس کا مستقبل لامتناہی ہے۔

دیدرو (Diderot) کے نصف صدی بعد، بالزاک کے ناول میں یہ دور افتادہ افق یوں غائب ہو گیا جسے کوئی لینڈ سکیپ، ان جدید ڈھانچوں یعنی سماجی اداروں، ریاست، پولیس، فوج، قانون، پیسے اور جرائم کی دنیا کے پیچھے غائب ہو جائے۔ بالزاک کی دنیا میں، وقت اس طرح خوش و خرم اور کاہلی سے نہیں ستا رہتا، جس طرح یہ سروان تیس اور دیدرو کی دنیا میں تھا۔ اب یہ اس ٹرین پر سوار ہو گیا ہے جسے تاریخ کہتے ہیں۔ اس ٹرین پر سوار ہونا آسان ہے مگر اس سے اترنا کٹھن ہے۔ مگر یہ ابھی تک اتنا خوفناک بھی نہیں ہوا۔ اس میں بھی ایک اپیل ہے۔ یہ ہر مسافر کے لیے مہم جوئی کا وعدہ کرتی ہے اور اس کے ساتھ شہرت اور خوش قسمتی کا بھی۔

مزید کچھ عرصے بعد، ایما بوری کے لیے یہ افق ایک ایسے نکتے تک سمٹ جاتا ہے جو رکاوٹ دکھائی دینے لگتا ہے۔ مہم جوئی اس کے باہر ہے اور اس کی خواہش ناقابل برداشت ہونے لگ جاتی ہے۔ روزمرہ کی یکسانیت میں خواب اور دن سننے، اہمیت اختیار کر جاتے ہیں، بیرونی دنیا کی گم گشتہ لامحدودیت کی جگہ روح کی لامحدودیت لے لیتی ہے۔ فرد کی بے مثل انفرادیت کا عظیم التباس، یورپ کے حسین ترین فریب ہائے خیال میں سے ایک پروان چڑھنے لگتا ہے۔

مگر روح کی لامحدودیت کا خواب اس وقت اپنا سر کھونے لگتا ہے جب تاریخ (یا جو کچھ اس کا باقی رہ گیا ایک ہمہ طاقتور معاشرے کی ماورائے انسان قوت) انسان پر قابو پالیتی ہے۔ تاریخ اب اس سے شہرت اور دولت کا وعدہ نہیں کرتی۔ یہ محض اس سے ایک لینڈ سرور (کافکا کے ناول

قلعہ کا مرکزی کردار) کی ملازمت کا وعدہ کرتی ہے۔ قلعے یا عدالت کے سامنے کیا کر سکتا ہے؟ کچھ خاص نہیں، کیا وہ کم از کم ایما بواری کی طرح خواب بھی نہیں دیکھ سکتا؟ جی نہیں۔ صورت حال کا جال بہت خوف ناک ہے اور ایک ویکٹوریم کلینر کی طرح یہ تمام سوچوں اور جذبات کو چوس لیتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اب وہ اپنے مقدمے، اپنی سروے کرنے کی ملازمت کے بارے میں ہی سوچ سکتا ہے۔ روح کی لامحدودیت، اگر بھی اس کا وجود تھا اب تقریباً ایک بے کار اور فالتوشے بن کر رہ گئی ہے۔

(۵)

ناول کا راستہ عہد جدید کی ایک متوازی تاریخ کے طور پر ابھرتا ہے۔ جب میں پیچھے مڑ کر اس پر نظر ڈالتا ہوں، تو مجھے یہ حیران کن طور پر مختصر اور محدود دکھائی دیتا ہے۔ کیا ایسا نہیں ہے کہ دان کے ہوتے بذات خود تین سو سالہ سفر کے بعد، ایک لینڈ سرویئر کے بھیس میں قصبے میں واپس لوٹ آیا ہے؟ پہلے وہ اپنی پسند کی مہمات سر کرنے کے لیے گھر سے نکلا تھا، مگر اب قلعے کے نیچے واقع قصبے میں، مہم اس پر مسلط کر دی گئی ہے، یعنی اپنی فائل میں رونما ہونے والی ایک غلطی پر انتظامیہ سے ایک فضول لڑائی۔ تو پھر تین صدیوں بعد ناول کے پہلے عظیم موضوع مہم جوئی کے ساتھ کیا ہوا؟ کیا یہ اپنی ہی پیروڈی بن گیا ہے؟ اس کا کیا نتیجہ نکلتا ہے؟ یہ کہ ناول کا راستہ ایک پیراڈاکس (Paradoxe) میں ختم ہو جاتا ہے؟ جی ہاں! یہ ایسا ہی نظر آتا ہے اور کسی بھی حوالے سے یہ واحد پیراڈاکس نہیں ہے۔ ”اچھا سپاہی شوائنک“ (Good Soldier Schweik) شاید آخری عظیم مقبول ناول ہے۔ کیا یہ بات حیران کن نہیں ہے کہ یہ مزاحیہ ناول ایک جنگی ناول بھی ہے؟ جس کی حرکت پذیر محاذ پر برسرِ پیکار فوج کی صورت میں منکشف ہوتی ہے۔ تو پھر جنگ اور اس کی ہولناکیوں کے ساتھ کیا ہوا اگر وہ ہنسی کا سامان بن کر رہ گئی ہیں؟

ہومر اور ٹالسٹائی کے زمانے میں جنگ مکمل طور پر قابلِ فہم معنی لیے ہوئے تھی، یعنی لوگ ہیلن کے لیے یاروں کے لیے لڑے۔ شوائنک اور اس کے ساتھی یہ جانے بغیر محاذ پر جاتے ہیں کہ وہ کس کے لیے لڑنے جا رہے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ افسوس ناک بات یہ ہے کہ انہیں یہ جاننے کی ضرورت بھی محسوس نہیں ہوتی۔

اگر یہ ہیلن یا مادر وطن نہیں ہے تو پھر جنگ کی قوت محرکہ کیا ہے؟ محض قوت، جو بطور قوت اپنے آپ کو مسلط کرنا چاہتی ہے۔ ”خواہش کرنے کی خواہش“ جس کے بارے میں بعد ازاں ہائیڈرگر

نے لکھا۔ اس کے باوجود کیا ابتدائے آفرینش سے تمام جنگوں کے پیچھے یہی قوت محرکہ کارفرما نہیں رہی، جی ہاں بالکل ایسا ہی ہوا ہے۔ مگر اس وقت ہیزک (Hazeck) کے ناول میں، اس نے کسی بھی عقلی استدلال کا لباس ۲۱ پرچہ کا ہے۔ کوئی بھی پراپیگنڈہ کی اغویات پر یقین نہیں رکھتا، یہاں تک کہ وہ لوگ بھی جو اس کے خالق ہوتے ہیں۔ یہاں قوت برہنہ ہے۔ ویسی ہی برہنہ جیسے کافکا کے ناولوں میں۔ درحقیقت عدالت کو k کی چھانسی سے کچھ بھی حاصل نہیں ہونا ہوتا، نہ ہی قلعے کو بینڈ سرور پر تشدد کرنے کا کوئی فائدہ ہونا ہوتا ہے۔ ماضی میں جرمنی اور حال میں روس دنیا پر اپنا تسلط کیوں قائم کرنا چاہتا ہے؟ امیر ہونے کے لیے؟ زیادہ مسرت کے حصول کے لیے؟ ہرگز نہیں۔ طاقت کی جارحیت مکمل طور پر لاتعلقی اور بغیر کسی تحریک کے ہے۔ یہ صرف اپنی خواہش کی خواہش کرتی ہے۔ یہ خالصتنا نامعقولیت ہے۔

چنانچہ کافکا اور ہیزک ہمیں اس عظیم پیراڈاکس کے با مقابل لا کھڑا کرتے ہیں۔ عہد جدید کے زمانے میں کارٹیزین (Cartesian) عقلیت پسندی کی ایک ایک کر کے وہ تمام تر اقدار گل سرچکی ہیں جو اس نے قرون وسطیٰ سے ورثے میں حاصل کی تھیں۔ مگر اس وقت بھی جب منطق ایک مکمل فتح حاصل کرتی ہے خالص غیر عقلیت پسندی (طاقت، جو صرف اپنی خواہش کی خواہش کرتی ہے) دنیا کے سٹیج پر قبضہ کر لیتی ہے۔ اس لیے کہ اب عمومی طور پر تسلیم شدہ اقدار کا کوئی ایسا نظام باقی نہیں رہا، جو اس کا راستہ رک سکے۔

یہ پیراڈاکس جس پر ہر مین بروچ نے کمال فنکارانہ طریقے سے نیند میں چلنے والے میں روشنی ڈالی ہے، وہ پیراڈاکس ہے جسے میں terminal پیراڈاکس کہنا پسند کروں گا۔ ایسے پیراڈاکس کچھ اور بھی ہیں۔ مثلاً عہد جدید نے ایک ایسے خواب کی پرورش کی ہے جس کے مطابق مختلف تہذیبوں میں منقسم انسانیت ایک دن باہم متحد اور دائمی امن میں سمٹ جائے گی۔ آج ہمارے سارے کی تاریخ نے بالآخر ایک ناقابل منقسم کل کی شکل اختیار کر لی ہے۔ مگر یہ ایک رواں دواں اور دائمی جنگ ہے۔ جو اس طویل عرصے سے کی گئی انسانیت کی اس خواہش کی تشکیل کرتی ہے اور اس کی ضمانت دیتی ہے۔ انسانیت کے اتحاد کا مطلب ہے ”کسی کے لیے کہیں بھی راہ نجات نہیں ہے۔“

(۶)

یورپی بحران اور یورپی تہذیب کے ممکنہ خاتمے کے بارے میں ہویرل کے لیکچر اس کا

فلسفیانہ منشور تھے۔ اس نے یہ لیکچر وسطی یورپ کے دو دارالخلافتوں میں دیئے۔ اس اتفاق کے بہت گہرے مطالب ہیں یعنی اس لیے کہ اسی وسطی یورپ میں، جدید تاریخ میں پہل مرتبہ، مغرب خود مغرب کی موت کو دیکھ سکا، یا زیادہ صحیح طور پر، اس کے اپنے کسی عضو کی جراحت کے ذریعے خود سے علاحدگی۔ اس وقت جب وارسا، بوڈاپسٹ اور پراگ روسی سلطنت نے جڑ پکڑ کر لیے، اس ناگہانی آفت کا ظہور پہلی جنگ عظیم میں ہوا۔ یہ جنگ ہمیں برگ سلطنت کی وجہ سے شروع ہوئی، جس نے اس سلطنت کا خاتمہ کر کے ایک ناتواں یورپ کو ہمیشہ کے لیے غیر متوازن کر دیا۔

جو اُس اور پر دست کا وہ پُر امن زمانہ گزر چکا تھا جب انسان کو صرف اپنی روح کے عفریت کا ہی سامنا تھا۔ کافکا، ہیزک اور بروچ کے ناولوں میں یہ عفریت بیرونی دنیا سے آتا ہے اور اسے تاریخ کا نام دیا گیا ہے۔ اس کا اب اس ٹرین سے کوئی سروکار نہیں جس پر ہم جو سوار ہوا کرتے تھے۔ یہ غیر شخصی، ناقابل شمار اور ناقابل تقسیم ہے۔۔۔ اور اس سے فرار ممکن نہیں۔ یہ وہ لمحہ تھا (پہلی جنگ عظیم کے فوراً بعد) جب وسطی یورپ کے یکمائے روزگار ناول نگاروں نے عہد جدید کے ان ٹریٹل پیراڈاکس (Terminal Paradoxes) کو دیکھا، محسوس کیا اور انہیں اپنی گرفت میں لائے۔

مگر ان کے ناولوں کو سماجی اور سیاسی پیش گوئیوں کے طور پر پڑھنا غلط ہوگا۔ یوں کہ جیسے یہ آرویل کی پیش گوئیاں ہوں، جو کچھ ہمیں آرویل بتاتا ہے، اسے (شاید زیادہ بہتر طور پر) ایک مضمون یا پمفلٹ میں بھی بیان کیا جاسکتا ہے۔ اس کے برعکس، یہ ناول نگار وہ کچھ دریافت کرتے ہیں جو صرف ناول ہی دریافت کر سکتا ہے۔ یہ بتاتے ہیں کہ کس طرح ٹریٹل پیراڈاکس (Terminal Paradoxes) کی صورت احوال میں، تمام وجودی حوالے اچانک اپنے مطالب بدل لیتے ہیں۔ اگر k کی آزادی عمل مکمل طور پر غریب نظر ہے تو پھر ہم جوئی کیا ہے؟ اگر ناول "خصوصیات کے بغیر انسان" (The Man Without Qualities) کے تمام دانشوروں کو اس جنگ کا خفیف سا شبابہ تک نہیں ہوتا جو اگلے روز ان کی زندگیوں کو ختم کر دے گی تو پھر مستقبل کیا ہے؟ اگر بروچ کا گونے نا (Huguenan)، (بروچ کے ناول کا ایک کردار)، نہ صرف اپنے کیے ہوئے قتل پر پچھتاوے کا اظہار نہیں کرتا ہے بلکہ درحقیقت بھول بھی جاتا ہے تو پھر جرم کیا ہے؟ اور اگر اس عہد کے واحد عظیم مزاحیہ ناول، ہیزک کا شوانک اپنے بیان کے لیے جنگ کا منظر نامہ منتخب کرتا ہے تو پھر مزاح کے ساتھ کیا ہو گیا ہے؟ غی اور عوامی کا فرق کہاں رہ گیا؟ اگر k، کسی عورت کے ساتھ یہاں تک کہ

بستر میں بھی، کبھی قلعے کے دو (غیر ذاتی) مخبروں کے بغیر نہیں ہو پاتا تو ایسی صورت حال میں، تنہائی کیا ہے؟ ایک بوجھ ایک اذیت ایک لعنت جیسا کہ کچھ لوگ ہمیں یہی سمجھانا چاہیں گے۔ یا اس کے برعکس، ہر جگہ موجود اجتماعیت کے ہاتھوں کچلے جانے کے عمل کی عظیم اور بیش بہا اخلاقی قدر؟

ناول کی تاریخ کے عہد طویل ہیں (ان کا فیشن کے پہچان خیر تغیرات سے کوئی تعلق نہیں) اور یہ وجود کے ان گوشوں کے حوالے سے جانے جاتے ہیں جن پر ناول اپنا ارتکاز کرتا ہے۔ چنانچہ فلاہیر کا روزمرہ کی یکسانیت کے دریافت کے مافیہا کا مکمل طور پر ارتقا ستر سال بعد صرف جیمز جوائس کے عظیم ناول میں ہی ظہور پا سکا۔ ستر سال پہلے وسطی یورپ کے شاندار ناول نگاروں نے جس عہد (پیراڈاکس کا عہد) کا آغاز کیا تھا، میرے نزدیک ابھی بہت عرصے تک ختم ہوتا دکھائی نہیں دیتا۔

(۷)

بہت عرصے سے، خصوصاً مستقبل پرستوں، سرطیسوں اور تقریباً تمام ایوان گارد (awant-garde) کی طرف سے ناول کی موت کے بارے میں بہت کچھ کہا چکا ہے۔ ان کے نزدیک ناول ترقی کی راہ سے پرے ہٹ رہا۔ ایک شدید تغیر پرست مستقبل کے سامنے سرنگوں ہو رہا ہے، اور یہ ایک ایسا فن بنتا جا رہا ہے جس کی پہلے سے موجود ناول کے فن سے کوئی مماثلت نہیں ہے۔ ناول کو غریت، مقتدر طبقات، متروک کاروں اور ٹاپ ہٹس (Hats) کی طرح تاریخی انصاف کے نام پر دفن کر دینا چاہیے تھا۔

لیکن اگر سروان تیس عہد جدید کا معیار تھا، تو پھر اس کے ورثے کے خاتمے کو محض ادبی ہیئتوں (Forms) کی تاریخ کے ایک مرحلے سے زیادہ اہمیت کا حامل ہونا چاہیے، یہ عہد جدید کے خاتمے کا بھی نقیب ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ فرحت بخش مسکراہٹیں جو ناول کی موت کے تعزیت ناموں کے ہمراہ ہوتی ہیں مجھے نہایت گھٹیا لگتی ہیں۔ یہ مجھے اس لیے گھٹیا لگتی ہیں کہ میں پہلے ہی ناول کی موت کو دیکھ چکا ہوں (یہ موت پابندیوں، سمنر شپ اور نظریاتی دباؤ کے لگائے گئے زخموں سے ہوئیں)۔ اور دنیا کے اس حصے میں (چیکو سلواکیہ) جہاں میں نے اپنی زندگی کا زیادہ تر حصہ گزارا ہے اور جسے عام طور پر مطلق العنانیت پسند کہا جاتا ہے، اس تجربے سے گزر چکا ہوں۔ اس وقت یہ بالکل آشکار ہو گیا تھا کہ ناول فنا پذیر ہے۔ یہ ایسے ہی فنا پذیر ہے جس طرح عہد جدید کا مغرب فنا پذیر ہے۔ عہد جدید کے ماڈل کے طور پر، اضافت اور ابہام جیسی انسانی خصوصیات میں اپنی جڑیں رکھتے ہوئے، یہ ایک

عنایت پرست دنیا کے لیے بالکل ناموزوں ہے۔ یہ اس سے زیادہ گہری ناموزونیت ہے جو کسی منحرف کو کسی کمیونسٹ اہل کار یا کسی انسانی حقوق کی جدوجہد کرنے والے رکن کو کسی تشدد کرنے والے سے علیحدہ کرتی ہے۔ کیوں کہ یہ صرف سیاسی یا اخلاقی ہی نہیں بلکہ یہ اس کے مافیہ سے تعلق رکھتی ہے۔ اس سے میری مراد ہے کسی واحد جگہ کی اور اضافت اور ناولوں کی ہم دنیا، دو بالکل ہی مختلف عناصر سے مل کر تشکیل پاتی ہیں۔ مطلق العنانیت (Totalitarian) کی سچائی اضافت کی صفت، سوال کو خارج کر دیتی ہے۔ یہ اس شے کو بھی بھی خود میں مانہیں سکتی جسے میں ناول کی روح کہتا ہوں۔

مگر کیا ایسا نہیں ہے کہ کمیونسٹ روس میں سینکڑوں بلکہ ہزاروں ناولوں کے ضخیم ایڈیشن شائع ہو رہے ہیں اور انہیں وہاں پڑھا بھی جا رہا ہے؟ یقیناً مگر یہ ناول وجود کی تفہیم میں ذرہ بھر بھی اضافہ نہیں کرتے۔ یہ وجود کے کسی نئے گوشے کو دریافت نہیں کرتے، یہ صرف انہی باتوں کی تصدیق کرتے ہیں جو ہر شخص کہہ رہا ہے (جسے ہر شخص کو ضرور کہنا چاہیے) یہ اس سوسائٹی کے لیے اپنا مقصد، اپنی عظمت اور اپنا مفید ہونے کا مقصد پورا کر رہے ہوتے ہیں۔ کچھ بھی نہ دریافت کرتے ہوئے یہ اس دریافتوں کے سلسلے میں اپنا حصہ ڈالنے میں ناکام رہتے ہیں جو میرے نزدیک ناول کی تاریخ کی تشکیل کرتا ہے۔ یہ خود کو اس تاریخ سے باہر رکھتے ہیں یا اگر آپ چاہیں تو یہ وہ ناول ہیں جو ناول کی تاریخ کے بعد نمودار ہوتے ہیں۔

نصف صدی قبل، کمیونسٹ روس کی سلطنت میں ناول کی تاریخ کا سفر رک گیا۔ گوگول (Gogole) سے بلی (Bely) تک، روسی ناولوں کی عظمت کو سامنے رکھا جائے تو یہ واقعہ انتہائی اہمیت کا حامل ہے، چنانچہ ناول کی موت کوئی انوکھا خیال نہیں ہے۔ یہ تو پہلے ہی وقوع پذیر ہو چکا ہے، اور اب ہم جانتے ہیں کہ ناول کس طرح مرتا ہے، ایسا نہیں ہے کہ یہ غائب ہو جاتا ہے نہ ہی یہ اپنی تاریخ سے دور جا گرتا ہے۔ اس کی موت خاموشی سے اور بغیر کسی کی نظر میں آئے رونما ہوتی ہے اور کوئی اس پر براہم نہیں ہوتا۔

(۸)

مگر کیا ایسا نہیں ہے کہ ناول اپنی ہی اندرونی منطق کی بنا پر اپنے انجام کو پہنچ گیا ہے؟ کیا ایسا نہیں ہے کہ یہ پہلے ہی اپنے تمام ممکنات، تمام علم اور ان تمام ہیئتوں (Forms) کی جگہ کئی کرچکا ہے۔ میں نے تو ناول کا ایک دھانی انجن کے ساتھ موازنہ ہوتے ہوئے بھی سنا ہے جس کا ایندھن عرصہ

ہوا ختم ہو چکا ہو۔ مگر کیا یہ کھوئے ہوئے مواقع ورنہ سنی گئی ایملوں کے قبرستان کی طرح نہیں لگتا؟ ناول کی چار اپیلیں ایسی ہیں جن کے لیے میں خصوصی ہمدردی رکھتا ہوں۔

کھیل (Play) کی اپیل:

لارنس سٹرن کا Tristram shandy اور ڈینس دیدرو کا Jacques le Fataliste میرے نزدیک اٹھارویں صدی کے دو عظیم ترین ناول ہیں۔ یہ دو ایسے ناول ہیں جن کو عظیم مہمات کے طور پر احاطہ خیال میں لایا گیا۔ یہ زندہ دلی اور لطافت کی ایسی بلندیوں پر نظر آتے ہیں جنہیں اس سے پہلے یا اس کے بعد کبھی سامنے نہیں لایا گیا۔ اس کے بعد، ناول بذاتِ خود ظاہری حقیقت کے حاکمانہ انداز حقیقت پسند ماحول اور زمانی ترتیب سے بڑھتا چلا گیا۔ اس نے ان ممکنات کو ترک کر دیا جن کا دروازہ ان دو عظیم تصانیف نے وا کیا تھا، اور جو ناول کے ایک مختلف ارتقا کی طرف راہنمائی کر سکتی تھیں۔ (جی ہاں یورپی ناول کی ایک بالکل ہی مختلف تاریخ کا تصور کرنا ممکن ہے۔)

خواب کی اپیل:

انیسویں صدی کی نیم خوابیدہ تصویریت اچانک فرانز کاٹکا کی وجہ سے بیدار ہوئی، جس نے وہ کچھ حاصل کیا، (یعنی خواب اور حقیقت کا ملاپ) جس کی بعد ازاں سر یلسنوں نے جستجو کی مگر خود کبھی اسے مکمل طور پر حاصل نہ کر سکے۔ درحقیقت، یہ ناول کا ایک عرصے سے منظر جمالیاتی پہلو تھا، جس کا آغاز تو نووالس نے کر دیا تھا مگر اس کی تکمیل کے لیے جو خصوصی کیما گری درکار تھی اسے ایک صدی بعد صرف کاٹکا ہی نے دریافت کیا۔ اس کا یہ گراں قدر اضافہ تاریخی ارتقا میں ایک حتمی پیش رفت سے زیادہ ایک ایسا واقعہ ہے، جس نے ایسے غیر متوقع دروا کیے، جنہوں نے یہ آشکار کیا کہ ناول ایک ایسی صنف ہے جہاں تصور خواب کی صورت خود کو افشا کر سکتا ہے اور یہ کہ ناول بظاہر ناقابلِ مفر ظاہری حقیقت کے حاکمانہ انداز سے خود کو آزاد کر سکتا ہے۔

غور و فکر کی اپیل:

موسل اور ہر دج ناول میں ایک خود مختار اور درخشاں ذہانت لے کر آئے۔ ان کا مقصد ناول کو فلسفے میں بدل نہیں تھا، بلکہ کہانی کی ہنت کے گرد ایسے تمام ذرائع، یعنی منطقی اور غیر منطقی بیانیہ اور سوچ بچار لیے ہوئے انداز کو استعمال کرنا تھا جو انسان کی وجودی کیفیات کو منور کر سکیں اور جو ناول کو اعلیٰ

ترین ذہنی تفکیر میں ڈھال سکیں۔ کیا ان کی کامیابی ناول کی تکمیل ہے، یا اس کے بجائے یہ ایک حویل سفر کی دعوت ہے؟

وقت کی اپیل:

ٹرینٹل پیراڈاکس (Terminal Pradoxes) کا عہد ناول نگار کو اس بات پر ابھارتا ہے کہ وہ وقت کو دوست کے پیش کردہ ذاتی یادداشت کے مسئلے سے آگے بڑھا کر زمان کل کی پہلی تک لے جائے۔ جیسے یورپ کا زمانہ جسے یورپ پیچھے مڑ کر اپنے ماضی کو یوں دیکھ رہا ہے جیسے کوئی بوڑھا آدمی کسی ایک لمحے میں اپنی تمام گزشتہ زندگی کو دیکھ رہا ہو۔ یہیں سے انفرادی زندگی کی دنیاوی حدود سے جن میں ناول اب تک مقید رہا تھا، نکلنے کی اور اس جگہ کو بہت سے تاریخی ادوار سے پر کرنے کی خواہش جنم لیتی ہے۔

مگر میں ناول کے مستقبل کے راستوں کی جنہیں میں نہیں جان سکتا پیش گوئی نہیں کرنا چاہتا۔ میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر ناول کو معدوم ہونا ہی ہے تو یہ اس لیے معدوم نہیں ہوگا کہ یہ اپنی قوت کا سارا خزانہ خرچ کر چکا ہے، بلکہ اس لیے کہ یہ ایک ایسی دنیا میں رہ رہا ہے جو اس کے لیے اجنبی ہوتی جا رہی ہے۔

(۹)

کرۃ ارض کی تاریخ کا اتحاد، وہ انسان دوست خواب جسے خدا نے معاندانہ طور پر بچ ثابت ہونے دیا ہے، اپنے ساتھ پریشاں کن کی (Reduction) کرنے کا عمل لے کر آیا ہے۔ یہ بچ ہے کہ تخفیف کے دیمک ہمیشہ زندگی کو چاٹنے کی تاک میں رہے ہیں۔ عظیم ترین عشق بھی بالآخر ناتواں یادوں کا ایک ڈھانچہ بن جاتا ہے، مگر جدید سماج کے کیمریکٹر نے نہایت کراہت آمیز انداز میں اس لعنت کو بڑھا دیا ہے۔ یہ کسی انسان کی زندگی کو اس کے سماجی کردار تک محدود کر دیتی ہے، کسی قوم کی تاریخ کی تخفیف چھوٹے چھوٹے واقعات کے مجموعے کی صورت میں کر دیتی ہے، جو بذات خود اپنی مخصوص مقاصد والی تشریحات میں تخفیف ہو جاتے ہیں۔ سماجی زندگی تخفیف ہو کر سیاسی جدوجہد تک محدود ہو جاتی ہے، جو آگے چل کر محض دنیا کی دو عظیم قوتوں کی لڑائی تک محدود ہو جاتی ہے۔ اب اگر ناول کے ہونے کا جواز کائنات حیات کو ایک مستقل آگہی تلے رکھنا اور خود کو

فراموش ہونے سے بچانا ہے، تو کیا یہ پہلے سے کہیں زیادہ اب ضروری نہیں ہو گیا کہ ناول کو موجود رہنا چاہیے؟

جی ہاں! مجھے تو ایسا ہی لگتا ہے۔ مگر افسوس، ناول کو تخفیف (Reduction) کے ان دیمکوں نے تاراج کر دیا ہے، جو صرف دنیا کے معنی ہی کی نہیں بلکہ فن کے نمونوں کی بھی تخفیف کر ڈالتے ہیں۔ سارے کلچر کی طرح ناول بھی روز بروز ماس میڈیا (Massmedia) کی گرفت میں آتا جا رہا ہے۔ کرکٹ ارض کی تاریخ کے نمائندہ کے طور پر، میڈیا تخفیف کے عمل کو بڑھاوا دیتا ہے اور اس کا راستہ متعین کرتا ہے۔ وہ پوری دنیا میں وہ سادہ اور غیر متغیر افکار بانٹتا ہے جسے زیادہ سے زیادہ لوگ، ہر کوئی، ہر انسان قبول کر لے، اور اس بات کی زیادہ اہمیت نہیں کہ چاہے میڈیا کے مختلف ذرائع (اخبارات، ریڈیو، ٹی وی) میں مختلف سیاسی مفادات کا اظہار ہی کیوں نہ ہو۔ ان سطحی اختلافات کے پس منظر میں ایک مشترکہ روح کا رفرما ہوتی ہے۔ آپ کو صرف امریکہ یا یورپ کے سیاسی ہفتہ وار رسالوں پر چاہے ان کا تعلق دائیں بازو سے ہو یا بائیں بازو سے، ایک نظر ڈالنی ہے اور آپ کو پتا چل جائے گا کہ ان سب کا نظریہ حیات ایک ہی ہے، جو فہرست کے مندرجات کی ایک ہی ترتیب، ایک جیسے عنوانات، ایک ہی جیسی صحافیانہ زبان، ایک جیسے الفاظ اور ایک جیسے انداز، ایک ہی جیسی فنی دلچسپیوں، اور چیزوں کی افادیت یا اس کے بے فائدہ ہونے کے بارے میں ایک ہی جیسے نکتہ نظر کی صورت میں عیاں ہو جاتا ہے۔ سیاسی اختلاف سے کیونچلا راج کی ہوئی ماس میڈیا کی یہ مشترکہ روح، ہمارے عہد کی روح ہے، اور میرے نزدیک یہ روح ناول کی روح کے متضاد ہے۔

ناول کی روح پیچیدگی کی روح ہے۔ ہر ناول اپنے قاری سے کہتا ہے۔ ”چیزیں اس قدر سادہ نہیں جتنا تم سمجھتے ہو۔“ یہی ناول کی دائمی سچائی ہے۔ مگر آسان اور سربلج جوابات کے نقار خانے میں، جو سوال سے پہلے ہی نمودار ہو جاتے ہیں، اس سچائی کو سننا آہستہ آہستہ مشکل تر ہوتا چلا جاتا ہے اور بالآخر اس کا راستہ رک جاتا ہے۔ ہمارے عہد کی روح کے مطابق یا تو ایسا یا پھر کارنن میں سے ایک کردار ہی درست ہے، اور سروان تیس کی قدیم دانائی جو ہمیں جاننے کے کٹھن مرحلے اور سچ کے ناقابل گرفت ہونے کے بارے میں بتاتی ہے، اس عہد میں بوجھل اور بے کار دکھائی دیتی ہے۔

ناول کی روح تسلسل کی روح ہے ہر تصنیف گزشتہ تصانیف کا جواب ہے۔ ہر ناول بے ناول کے گزشتہ تمام تجربے کو سمونے ہوتا ہے۔ مگر ہمارے عہد کی روح نہایت مضبوطی سے ایک ایسے

حال پر مرکوز ہے جو اس قدر حاوی اور فراواں ہے کہ یہ ہمارے افق سے ماضی کو پرے دھکیل دیتا ہے اور وقت کو صرف لمحہ موجود میں تخفیف کر دیتا ہے۔ اس نظام میں ناول اب ایک تصنیف (ایک ایسی شے جو عرصے تک زندہ ہے، جو ماضی کو مستقبل سے جوڑے) نہیں رہا، بلکہ بہت سی لہروں میں سے ایک لہر بن کر رہ گیا ہے۔ ایک ایسا اشارہ جس کا کوئی آنے والا کل نہیں ہے۔

(۱۰)

کیا اس کا مطلب ہے کہ ایک ایسی دنیا میں جو اس کے لیے اجنبی ہو چکی ہے، ناول معدوم ہو جائے گا؟ اور یہ یورپ کو ”وجود کی فراموشی“ میں غرق ہونے کے لیے چھوڑ جائے گا؟ اور یہ کہ شایعات کے جنونیوں کے انتہائی ”رطب و یابس“ اور ناول کی تاریخ کے بعد آنے والے ناولوں کے سوا کچھ باقی نہیں بچے گا؟ میں نہیں جانتا، میں محض اس بات پر یقین رکھتا ہوں کہ میں جانتا ہوں کہ ناول ہمارے عہد کی روح کے ساتھ سکون سے نہیں رہ سکتا اگر اس نے اسرار کو دریافت کرتے رہنا ہے، ناول کے طور پر ارتقا پذیر رہنا ہے، تو یہ ایسا صرف دنیا کے ارتقا کی مخالف سمت میں ہی کر سکتا ہے۔

آواں گارڈ نے چیزوں کو مختلف انداز میں دیکھا۔ انہیں مستقبل کے ساتھ ہم آہنگ ہونے کی خواہش نے مغلوب کیا ہوا تھا۔ یہ صحیح ہے۔ آواں گارڈ کے فنکاروں نے ایسی تخلیقات ضرور پیش کیں جو با حوصلہ، مشکل، اشتعال انگیز اور تفریح آمیز تھیں مگر انہوں نے ایسا اس یقین کے ساتھ کیا کہ ”روح عصر“ ان کے ہمراہ ہے اور انہیں جلد ہی درست ثابت کر دے گی۔

کبھی میں بھی یہ سوچتا تھا کہ مستقبل ہی ہماری تخلیقات اور اعمال کا صحیح طور پر اہل منصف ہے۔ بعد ازاں میں نے یہ جانا کہ مستقبل کا تعاقب اطاعت پسندی کی بدترین شکل ہے۔ یہ قوت کی ایک ایسی چابو سی ہے جس کی طاقت کو شدید آرزو ہوتی ہے۔ اس لیے کہ مستقبل ہمیشہ حال سے زیادہ طاقتور ہوتا ہے۔ یقیناً یہ ہمارے بارے میں فیصلے صادر کرے گا اور یہ سب وہ کسی اہلیت کے بغیر کرے گا۔ لیکن اگر مستقبل میرے لیے ایک قدر (Value) نہیں ہے تو پھر میں کس کے ساتھ وابستہ ہوں۔ خدا کے ساتھ؟ ملک کے ساتھ؟ قوم کے ساتھ؟ فرد کے ساتھ؟

میرا جواب اتنا ہی معصکہ خیز ہے جتنا پُر خلوص۔ میں سروان تیس کے کم مایہ ہوتے ہوئے ورثے کے سوا کسی اور شے سے وابستہ نہیں ہوں۔

○○○

”نیند میں چلنے والے“ سے متاثر ہو کر کچھ خیالات

میلان کنڈیرا / ارشد وحید

کیپوزیشن:

تین ناولوں سے مل کر بنی ہوئی ایک کیپوزیشن پیسے نو، یارومانیت، ایکسٹراکٹری، (Anarchy) ہو گئے نا، یا حقیقت پسندی (جرمن میں Sachlichkeit)۔ ہر ناول کی کہانی کا آغاز گزشتہ ناول کی کہانی کے پندرہ برس بعد ہوتا ہے (۱۸۸۸ء، ۱۹۰۳ء، ۱۹۱۸ء) کوئی بھی ناول اپنے کسی سبب کے تعلق کی وجہ سے دوسرے سے جڑا ہوا نہیں ہے۔ ہر ناول کے کرداروں کا ایک اپنا دائرہ کار ہے اور اس کی بہت باقی دونوں سے مختلف ہے۔

یہ صحیح ہے کہ پیسے نو (پہلے ناول کا مرکزی کردار) اور ایک (دوسرے ناول کا مرکزی کردار) تیسرے ناول کے منظر نامے میں ایک دوسرے سے ملتے ہیں، اور برٹرینڈ (پہلے ناول کا کردار) دوسرے ناول میں کچھ کردار ادا کرتا ہے۔ تاہم وہ کہانی جس سے برٹرینڈ پہلے ناول میں سے گزرتا ہے (پیسے نو، روزینہ اور انا بیٹھ کے ساتھ) دوسرے ناول میں مکمل طور پر غائب ہے، اور جب پیسے نو تیسرے ناول میں ظاہر ہوتا ہے تو اس کے ذہن میں اپنی جوانی کی محض ایک موہوم یاد ہوتی ہے، (جو پہلے ناول میں بیان کی گئی ہے۔)

چنانچہ نیند میں چلنے والے اور بیسویں صدی کے دوسرے عظیم ناول نگاروں (پروست، موسل، تھامس مان وغیرہ) کی نقش نگاریوں میں ایک بنیادی فرق ہے۔ بروڈیج کے کام میں یہ کسی عمل اور نہ ہی کسی (کردار یا خاندان) کی سوانح حیات کا تسلسل ہے، جو اس تمام قصے کو تسلسل فراہم کرتا ہے۔ یہ کچھ اور ہے، کوئی چیز جو بہت کم ظاہر ہوتی ہے، جو کم قابل فہم ہے، اور جو پوشیدہ ہے۔ یہ ایک

موضوع کا تسلسل ہے (انسان جو اقدار کی شکست و ریخت کا سامنا کر رہا ہے۔)

ممکنات:

انسان کے لیے اس دنیا میں جواب ایک جال بن چکی ہے، کیا ممکنات ہیں؟
اس بات کا جواب دینے کے لیے سب سے پہلے تو ایک ایسا مستحکم تصور ہونا چاہیے کہ دنیا کیا ہے۔ اس کے بارے میں میں ایک علم الوجود پر مبنی مفروضہ ہونا چاہیے۔
کافکا کے نزدیک دنیا ایک ایسی کائنات جو بیوروکریٹک ہو چکی ہے۔ یہاں دفتر بہت سے سماجی مظاہر میں سے ایک نہیں، بلکہ دنیا کی اساس ہے۔

یہاں تارک الدنیا کافکا اور مقبول عام ہیروک میں ایک مشابہت (ایک متجسس، غیر متوقع مشابہت) ملتی ہے۔ ہیروک فوج کو، آسٹرو۔ ہنگرین سماج کے منظر نامے کو کسی حقیقت پسند یا سماجی نقاد کے انداز کی طرح بیان نہیں کرتا بلکہ اسے دنیا کی جدید ماہیت کے طور پر بیان کرتا ہے۔ کافکا کی عدالت کی طرح، ہیروک کی فوج ایک افسر شاہی ادارے کے موافق کچھ نہیں ہے، ایک عسکری انتظامیہ جس میں پرائی عسکری صفات (جرات، فنکاری، مستعدی) کی اب کوئی اہمیت نہیں رہی۔

ہیروک کی فوج کے افسر شاہ غبی ہیں، کافکا کے بیوروکریٹوں کی نظریہ پرست اور مضحکہ خیز منطق بھی دانائی سے تہی دست ہے۔ کافکا کے ناول میں یہ کند ذہنیت اسرار کے لبادے میں لپی ہوئی ہے اور یہ مابعد الطبیعیاتی تمثیل کی خصوصیت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ دہشت زدہ کرتی ہے۔ جوزف K اس کے اعمال، اس کے ناقابل فہم الفاظ کی مناسب توجیہ پیش کرنے کی اپنی مقدور بھر کوشش کرتا ہے۔ اس لیے کہ مزائے موت کا سزاوار ہونا دہشت ناک تو ہے، مگر بغیر کوئی جرم کیے کسی حماقت کا شہید بننے کے لیے یہ سزا پانا ناقابل برداشت ہے۔ چنانچہ اپنی بے گناہی کے باوجود K اپنے گناہ کو تسلیم کر لیتا ہے اور اپنے جرم کو تلاش کرتا ہے۔ آخری باب میں وہ اپنے دو جلاوطن کو میوہیل پولیس کی نظروں سے بچاتا ہے۔ (جو ہو سکتا ہے اسے مزائے بچالیں) اور موت سے کچھ لمحے پہلے، وہ خود کو اس بات پر ملامت کرتا ہے کہ اس میں اتنی ہمت کیوں نہیں کہ وہ چاقو خود اپنے سینے میں گھونپ لے اور انہیں اس بے ہودہ فرض کی ادائیگی سے مبرا کر دے۔

شوٹنگ کے بالکل متضاد ہے۔ وہ اپنے ارد گرد کی دنیا (کند ذہنیت کی دنیا) کی اس قدر مکمل اور بھرپور انداز میں نقل کرتا ہے کہ کوئی یہ نہیں بتا سکتا کہ آیا وہ ضعیف العقل ہے یا نہیں۔ اس وجہ

سے نہیں کہ اس میں کچھ معقولیت ہے کہ وہ رائج العمل نظم کے ساتھ اس قدر آسانی (اور اس قدر مسرت) کے ساتھ خود کو ڈھال لیتا ہے بلکہ اس لیے کہ یہ معقولیت سے بالکل خالی ہے۔ وہ خود لطف اٹھاتا ہے۔ دوسرے لوگوں کو خوش کرتا ہے اور خود کو اس کے مطابق ڈھالنے کے اپنے حد سے متجاوز انداز سے دنیا کو ایک عظیم مذاق میں بدل دیتا ہے۔

”ہم میں سے وہ جو عہد جدید کے مطلق العنان کیونٹس انداز کے تجربے سے گزر رہے ہیں، جانتے ہیں کہ یہ دور ویسے، بظاہر مصنوعی، لٹری، مبالغہ آمیز دکھائی دینے کے باوجود بے حد حقیقی ہیں۔ ہم ایک ایسے دور میں رہ چکے ہیں جو ایک طرف سے کافکا کے امکانی پہلو اور دوسری طرف شوائک کی امکانی کیفیت سے بند کیا ہوا ہے۔ جس کا مطلب ہے ایک ایسا دور جس میں ایک کنارہ طاقت کے ساتھ اس حد تک شناخت کا ہے جس میں شکار اپنے ہی جلاو کے ساتھ رفاقت پیدا کر لیتا ہے اور دوسرا کنارہ طاقت کو اس حد تک تسلیم کرنے سے انکار ہے کہ وہ کسی بھی شے کو سنجیدگی سے نہیں لیتا۔ جس کا مطلب ہے مطلق سنجیدہ جوزف ک اور مطلق غیر سنجیدہ شوائک کے درمیان کے عہد میں۔“

اور پروج کے بارے میں اس کا علم الوجود پر مبنی مفروضہ کیا ہے؟
دنیا اقدار کے انتشار کا ایک سلسلہ ہے (وہ اقدار جو قرون وسطیٰ نے آگے عطا کیں) یہ وہ سلسلہ ہے جو عہد جدید کی چار صدیوں پر پھیلا ہوا ہے اور یہی اس کی اساس ہے۔
پروج تین ممکنات کو دریافت کرتا ہے: پیسے نو (Trilogy کے پہلے ناول کا کردار) کی امکانی حالت، ایکس (دوسرے ناول کا کردار) کی امکانی حالت اور ہوگوئے نا (Trilogy کے تیسرے ناول کا کردار) کی امکانی حالت۔
پیسے نو کی امکانی حالت:

جوچم ودان، پیسے نو کا بھائی، ایک ڈاکٹر میں مارا جاتا ہے۔ باپ کہتا ہے ”وہ عزت کے لیے مرا“ یہ الفاظ جوچم کی یادداشت میں ہمیشہ کے لیے ثبت ہو جاتے ہیں۔
مگر اس کا دوست برٹریڈ حیران ہوتا ہے۔ یہ کس طرح ممکن ہے کہ ٹریٹوں اور فیکٹریوں کے اس عہد میں، دو آدمی ایک ضدی انداز میں، بازو سیدھے کیے اور ہاتھوں میں ریوالتور لیے ایک دوسرے کے سامنے آسکتے ہیں؟

جس پر جوچم سوچتا ہے، برٹریڈ کے پاس غیرت کے کوئی جذبات نہیں ہیں، اور برٹریڈ کے خیالات کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ جذبات وقت کے تیر میں مزاحم ہوتے ہیں۔ یہ قسمت پرستی کی ناقابل تباہ بنیاد ہے۔ ایک اساطیری تلخ ہے۔

اب، سو روٹی اقدار، ان کی اساطیری تلخ کے ساتھ جذباتی وابستگی جوچم و دان پیسے نوکا روپیہ ہے۔ پیسے نو یونیفارم کے تصور سے وابستہ ہے۔ راوی کہتا ہے کہ اگلے وقتوں میں عظیم منصف کے طور پر چرچ انسان پر حکمرانی کرتا تھا۔ پادری کی عبادت اور ارضی قوت کا نشان تھی، جب کہ افسر کی یونیفارم، مجسٹریٹ کا گاؤں بے رحمت لوگوں کی نمائندگی کرتے تھے۔ جب چرچ کا ساحر انہ اثر و حیرے و حیرے زائل ہوتا گیا، یونیفارم نے تقدس پسند عادت کی جگہ لے لی اور بالآخر یہ بلند ہوتے ہوئے مطلق کے درجے تک پہنچ گئی۔

یونیفارم وہ شے ہے جس کا انتخاب ہم نہیں کرتے بلکہ جو ہم سے منسوب کر دی جاتی ہے، یعنی فرد کی غیر متعین حیثیت کے سامنے ایک کائناتی ایتقان۔ جب ان اقدار کو جو کبھی محکم تھیں، چیلنج کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور وہ پسپا ہو جاتی ہیں، سر جھک جاتے ہیں، تو وہ، جو ان کے بغیر (وفا داری، خاندان ملک، نظم و ضبط، محبت کے بغیر) زندہ نہیں رہ سکتا، اپنی یونیفارم کے کائناتی پن میں خود کو مقید کر لیتا ہے۔ جیسے کہ یونیفارم اس ماورائیت کا آخری چیتھرا ہو جو اسے اس مستقبل کی سرد مہری سے بچالے گی جہاں کوئی قابل احترام شے باقی نہ رہی ہو۔

پیسے نو کی کہانی کا انجام اس کی سہاگ رات کے موقع پر ہوتا ہے۔ اس کی بیوی، الزبتھ، اس سے محبت نہیں کرتی۔ اسے (پیسے نو کو) اپنے سامنے ایک بے محبت مستقبل کے سوا کچھ نظر نہیں آتا۔ وہ اس کے ساتھ بغیر لباس اتار دے لیٹ جاتا ہے۔ اس انداز نے ”اس کے یونیفارم میں ذرا سا خم ڈال دیا، کوٹ کے پلوکل گئے اور اس کی سیاہ پتلون کے سامنے کے حصے سے پرے ہٹ گئے، مگر جو نمی جوچم نے یہ دیکھا، اس نے جلدی سے ہر شے کو دو پارہ درست کر لیا، اور سیاہ پتلون کو ڈھک دیا۔ اس نے اپنی ٹانگیں سلیقے سے رکھی ہوئی تھیں، مبادا اس کے چمکدار بوٹ چادر کو نہ چھولیں، وہ بستر کے قریب پڑی کرسی پر مشکل سے اپنے پاؤں رکھنے کی کوشش کرتا رہا۔“

ایسک کی امکانی حالت:

اقدار کا ورثہ جو اس زمانے سے متعلق تھا جب چرچ مکمل طور پر انسانوں کی زندگی پر چھایا

ہوا تھا، عرصہ ہوا ڈھیلا پڑ چکا تھا، مگر پیسے لو کے لیے ان کا مافیہ بھی واضح تھا۔ اسے اپنے ملک کے بارے میں کوئی شبہ نہیں تھا۔ وہ جانتا تھا کہ اسے کس کا وفادار ہونا چاہیے اور یہ کون اس کا خدا ہے۔ ایک کے نزدیک، قدر نقاب اوڑھے ہوئے ہیں۔ نظم و ضبط، وفاداری، ایثار۔۔۔ وہ ان الفاظ کی قدر کرتا ہے۔ مگر وہ (الفاظ) حتمی طور پر کن امور کی نمائندگی کرتے ہیں؟ ایثار، کس کے لیے؟ وہ کس قسم کے نظم و ضبط کا طالب ہو؟ وہ نہیں جانتا۔

اگر کوئی قدر اپنا ٹھوس مافیہ کھوپچکی ہے، تو اس کا اب کیا باقی بچا ہے؟ محض ایک خالی حالت ایک ایسا واجب، جس کی طرف کسی کا دھیان نہیں ہے، اور غضب ناک کہ اس کو سنا جائے اور اس کی اطاعت کی جائے۔ جتنا کم ایک یہ جانتا ہے کہ وہ کیا چاہتا ہے، اتنا ہی زیادہ شیطانی ہے وہ اس کا حلیہ گار ہے۔

ایک: بغیر خدا کے عہد کے جنونیت۔ اس لیے کہ تمام اقدار پر گرد پڑ چکی ہے۔ کسی بھی شے کو قدر کے طور پر اختیار کیا جاسکتا ہے۔ انصاف، نظم و ضبط،۔۔۔ پہلے وہ انہیں ٹریڈ یونین کی جدوجہد، پھر مذہب میں ڈھونڈتا ہے۔ آج پولیس کی طاقت میں، کل امریکہ کے سراب میں، جہاں وہ نقل مکانی کرنے کے خواب دیکھتا ہے۔ وہ ایک دہشت گرد ہو سکتا تھا جو اپنے ہی ساتھیوں کی طرف پلٹ جائے۔ کسی پارٹی کا عسکریت پسند، کسی مسلک کا پیروکار یا کوئی خطرات پسند ہم جو، جو اپنی جان قربان کرنے کے لیے تیار ہو، وہ کچھ بھی ہو سکتا تھا۔ وہ تمام جذبے جو ہمارے عہد کی خون آشام تاریخ میں دیوانہ دار ابھر رہے ہیں۔ انہیں ایک کی انکسار آمیز مہم میں خوفناک انداز سے سامنے لایا گیا ہے انہیں بے نقاب کیا گیا ہے اور ان کی تفتیش کی گئی ہے۔ وہ اس دفتر سے غیر مطمئن ہے جہاں وہ کام کرتا ہے۔ اس کا جھگڑا ہوتا ہے اور اسے ہر طرف کروایا جاتا ہے۔ اس طرح کہانی کا آغاز ہوتا ہے وہ سمجھتا ہے کہ اس تمام انتشار کا، جو اس کے لیے پریشانی کا باعث بن رہا ہے، ذمہ دار ایک کھائی فوفیس ہے، کا نام صیٹ وگ ہے۔ کسی بھی صورت میں ایک فیصلہ کرتا ہے کہ وہ پولیس کے سامنے اس کے خلاف مجبوری کرے۔ کیا یہ اس کا فرض نہیں ہے؟ کیا یہ ایسی خدمت نہیں ہے جس کے لیے وہ ہر ایک کے سامنے جواب دہ ہے، ان تمام لوگوں کے سامنے جو اس کی طرح قانون اور نظم و ضبط کی عمل داری کے خواہاں ہیں؟

”مگر ایک روز، کسی قسم کے شک و شبہ سے بے خبر، ایک شراب خانے میں میٹ وگ خوش

دلی سے اسے اپنی طرف بلاتا ہے اور اسے شراب پیش کرتا ہے اپنے خیالات سے مغلوب، ایک ٹیٹ وگ کا جرم یاد کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر اب تک یہ اس قدر بے سرو پا انداز میں غیر اہم اور مدہم ہو چکا تھا کہ ایک کو اچانک اپنے منصوبے کی مضحکہ خیزی کا اندازہ ہوا، اور ایک ڈھلے انداز میں، بہر حال کسی قدر شرمندگی کے ساتھ، اس نے گلاس کو تھام لیا۔“

ایک کے نزدیک دنیا خیر اور شر کی راجدھانیوں میں منقسم ہے۔ مگر افسوس، خیر اور شر دونوں کو شناخت کرنا ناممکن ہے۔ (محض ٹیٹ وگ سے اس ملاقات کے بعد، وہ کون صحیح اور کون غلط ہے کا راستہ بھول جاتا ہے) اس عظیم نقاب پوش رقص میں جس کا نام دنیا ہے صرف برٹریڈ ہی ہے جو اپنے چہرے پر برائی کا دائمی داغ لیے پھرتا ہے، کیونکہ اس کا جرم کسی بھی شک و شبہ سے بالاتر ہے: وہ ایک ہم جنس پرست ہے اور یوں الوہی نظم و ضبط میں تخریب پیدا کرنے والا۔ ناول کے آغاز میں ایک ٹیٹ وگ کی جبری کرنے کو تیار ہے۔ ناول کے اختتام پر وہ برٹریڈ کی جبری لیے ہوئے ایک خط ڈاک کے حوالے کر دیتا ہے۔

ہوگوئے ناکی امکانی حالت:

ایک برٹریڈ کو ملزم ٹھہراتا ہے۔ ہوگوئے نا ایک کو ملزم ٹھہراتا ہے۔ ایک نے دنیا کو بچانے کے لیے کیا کیا۔ ہوگوئے نا ایسا اپنے کیریئر کو بچانے کے لیے کرتا ہے۔ ایسی دنیا میں جہاں مشترکہ اقدار نہیں ہیں، ہوگوئے نا ایسا شخص ہے جو اپنے مطلب کے حصول کے لیے کچھ بھی کرنے کو تیار ہے اور مکمل طور پر پرسکون محسوس کرتا ہے۔ اخلاقی لوازم کی عدم موجودگی، اس کی آزادی اور اس کی نجات ہے۔ اس حقیقت کی نہایت زیادہ اہمیت ہے کہ یہ وہ ہے جو احساس جرم کے کسی مہین ترین احساس کے بغیر ایک کو قتل کر دیتا ہے۔ اس لیے کہ:

”ہمیشہ یہ کم تر اخلاقی نظام سے وابستہ شخص ہی ہوتا ہے جو انتشار کے شکار ایک بدتر اخلاقی نظام سے وابستہ شخص کو قتل کر دیتا ہے۔ ہمیشہ یہی وہ بد قسمت معلوم ہوتا ہے جو اقدار کے انتشار کے مرحلوں میں جلاد کا کردار ادا کرتا ہے اور اس روز جب فیصلے کے بگل کی آواز آتی ہے۔ یہ تمام اقدار سے آزاد ہوا وہ شخص ہوتا ہے جو اس دنیا کا جلاد بن

جاتا ہے جس نے اپنی مزا کا فیصلہ خود صادر کیا ہو۔“

بروج کے خیال میں، عہد جدید غیر منطقی عقیدے کے بغیر عہد کے درمیان ایک پل ہے۔ اس پل کے آخری سرے پر جوشیہ نمودار ہوتی ہے وہ ایک خوش مزاج اور کسی احساسِ جرم کے بغیر قاتل ہو گئے ناکہ ہے۔ عہد جدید کا اپنے مد ہوش انداز میں خاتمہ۔

K، شوانک، پیے لو، ایک، ہو گئے نا، پانچ بنیادی امکانات، پانچ ایسے راہنما ستارے ہیں جن کے بغیر میراثیتین ہے کہ ہمارے عہد کا وجودی نقشہ کھینچنا ناممکن ہے۔

قرنوں کے آسمان تلے:

عہد جدید کے آسمانوں میں جو سیارے گردش کرتے ہیں ان کا اظہار ایک انفرادی جذباتی دنیا میں ہمیشہ کسی خاصیت میں ہوتا ہے۔ اس ہیئت کے ذریعے کردار کی صورتحال اور اس کا وجود اور اک تشکیل پاتا ہے۔

بروج ایک کے بارے میں بات کرتا ہے اور فوراً ہی اس کا موازنہ لوتھرے سے کرتا ہے۔ دونوں باغیوں کے زمرے میں آتے ہیں (بروج تفصیلاً اس بات کا تجزیہ کرتا ہے)۔ ایک لوتھر کی طرح ایک باغی ہے۔ ہم کسی کردار کی جڑوں کو اس کے بچپن میں تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک کی جڑیں (اس کا بچپن ہمارے لیے نامعلوم رہتا ہے) کسی اور صدی میں ملتی ہیں۔ ایک کا ماضی، لوتھر ہے۔ اس وردی پوش انسان، پیسے کو کوجھنے کے لیے بروج کو اسے اس طویل تاریخی سلسلے کے درمیان میں رکھنا پڑا جب اس بے حرمت یونیفارم نے پادری کی عبا کی جگہ لے لی: جونہی اس نے ایسا کیا، عہد جدید کی ساری آسمانی محراب اس بے حقیقت افسر کے سامنے روشن ہو گئی۔

بروج کے لیے کردار کا تصور کسی بے مثالیت، ناقابلِ نقل اور عارضی، ایک ایسے معجزاتی لمحے کے طور پر، معدومیت جس کا مقدر ہو، نہیں کیا جاتا۔ بلکہ ایک ایسے ٹھوس پل کی صورت میں کیا جاتا ہے جو وقت سے اوپر تعمیر کیا گیا ہو، جہاں لوتھر اور ایک ماضی اور حال، ایک دوسرے کے ساتھ نمودار ہوتے ہیں۔

فلسفہء تاریخ سے زیادہ انسان کو دیکھنے کا نیا انداز (اس کو زمانوں کی آسمانی محراب تلے

دیکھنا، نیند میں چلنے والے میں بروج، میرے خیال میں، ناول کے مستقبل کے امکانات کے تصوراتی معیار کا ایک نمونہ پیش کرتا ہے۔

بروج کی روشنی میں، میں نے تھامس مان کے ڈاکٹر فاسٹس کو پڑھا۔ یہ ایسا ناول ہے جو نہ صرف ایک موسیقار ایدریان لیورکن کی زندگی کا تجزیہ کرتا ہے بلکہ اس کیساتھ جرمن موسیقی کی کئی صدیوں کا بھی جائزہ لیتا ہے۔ ایدریان لیورکن صرف ایک موسیقار ہی نہیں ہے، وہ ایسا موسیقار ہے جو موسیقی کی تاریخ کو اس کی انتہا تک لے جاتا ہے۔ (اس کی عظیم ترین بندش، الہام) اور وہ محض آخری موسیقار نہیں ہے، وہ فائسٹ بھی ہے۔ اس کی نظریں اپنے ملک کی ابلیس پرستی پر جمی ہوئی ہیں (اس نے یہ ناول دوسری جنگ عظیم کے اختتام کے قریب لکھا)۔ تھامس مان اس معاہدے پر حیران ہوتا ہے جو جرمن روح کے زندہ مظہر، اس اساطیری ڈاکٹر۔۔۔ نے شیطان کے ساتھ کیا۔ اس کے ملک کی پوری تاریخ اچانک ایک واحد کردار، فائسٹ، کی واحد مہم کے سامنے ابھرنے لگتی ہے۔

بروج کی روشنی میں میں نے کارلوفوٹے Terra Nostra پڑھا، جس میں تمام ہسپانوی مہم (یورپی اور امریکی) ایک عظیم دور بینی، حیران کن تحیل، انتشار میں سمٹی ہوئی ہے۔ فوٹے بروج کے اصول کو تبدیل کرتا ہے۔ یعنی ایک لوہر کی طرح ہے، کو ایک مزید بنیادی اصول میں تبدیل کرتا ہے کہ ایک لوہر ہے۔ وہ ہمیں اس طریقہ کار کو سمجھنے کا راستہ بتاتا ہے۔ ایک انسان کی تشکیل میں کئی زندگیوں شامل ہوتی ہیں۔ آواگون کی قدیم دیومالائے ناول کی ایسی تکنیک میں ٹھوس شکل اختیار کر لی جس نے Terra Nostra کو ایک بے کنار، حیران کن خواب میں بدل دیا جہاں انہیں کرداروں کے لانا انتہا دوبارہ جنم (آواگون) اور ان کرداروں کی حرکت سے تاریخ مسلسل تشکیل پا رہی ہے۔ وہی لوڈوویگو جس نے میکسیکو کی صورت میں اب ملک ایک نامعلوم براعظم کو ڈھونڈا تھا، کئی صدیوں بعد، پیرس میں نمودار ہوتا ہے۔ اس سلیپیٹا کے ہمراہ، جو صدیوں پیشتر، فلپ دوئم کی داشتہ تھی۔ اور اسی طرح باقی دوسرے کردار۔

صرف اختتام (کسی محبت، زندگی یا کسی عہد کے خاتمے) پر ماضی خود کو مکمل طور پر آشکار کرتا ہے اور ایک انتہائی واضح اور حتمی شکل اختیار کرتا ہے۔ بروٹس کے لیے ہو گئے نالہ آخر ہے۔ مان کے لیے ہٹلر، فونٹیس کے لیے یہ تاریخ کی تصوراتی رصد گاہ سے دیکھی جانے والی حد، ہزار سالہ

ادوار کے درمیان ایک اساطیری سرحد ہے۔ یورپ کی یہ ندرت، وقت کی شفاف سطح پر ایک نشان کی طرح، پہلے ہی سے ختم شدہ۔ متروک، تنہا اور ایک ایسی عاجزانہ اور پروردواستان دکھائی دیتی ہے جیسے یہ کوئی چھوٹی سی ذاتی کہانی ہو، جسے ہم کل ہی بھول جائیں گے۔

درحقیقت اگر لو تھر ایک ہے تو وہ تاریخ جو لو تھر سے ایک تک پھیلی ہوئی ہے محض ایک شخص واحد کی ذاتی سوانح حیات ہے: مارٹن لو تھر۔ ایک اور تمام تاریخ محض چند کرداروں کی کہانی ہے (ایک فاؤسٹ، ایک ڈان یوان، ایک دان کے ہوتے، ایک راسینگلیک، ایک ایک) جنہوں نے اکٹھے مل کر یورپ کی تاریخی مسافت طے کی ہے۔

سمبیت سے پرے (Beyond Causality):

لیون کی جاگیر پر، دوتہا اداس (melancholic) مرد اور عورت ملتے ہیں۔ وہ دونوں ایک دوسرے کو پسند کرنے لگتے ہیں اور دل ہی دل میں ایک دوسرے کو اپنا شریک زندگی بنانے کی آرزو میں مبتلا ہو جاتے ہیں انہیں بس کسی ایسے موقع کی تلاش ہوتی ہے جب وہ اپنا مافیہ بیان کرنے کے لیے تنہا ہوں۔ بالآخر ایک روز وہ خود کو اس جنگل میں دوسرے لوگوں کی نظروں سے اوجھل پاتے ہیں جہاں وہ جھینگے اکٹھے کرنے آئے ہوتے ہیں۔ یہ جانتے ہوئے کہ وہ لمحہ آن پہنچا ہے اور انہیں اسے نہیں گنونا چاہیے۔ وہ دونوں گھبرائے ہوئے اور خاموش ہوتے ہیں جب خاموشی بہت طویل ہونے لگتی ہے تو عورت اچانک ”غیر ارادی“ طور پر، اضطرابی انداز میں، جھینگوں کے بارے میں باتیں کرنا شروع کر دیتی ہے۔ اس کے بعد پھر خاموشی چھا جاتی ہے اور مرد اپنی خواہش کا اظہار کرنے کے لیے کوئی راستہ نکالنے کا جتن کرتا ہے۔ مگر محبت کے بارے میں کچھ کہنے کے بجائے کسی ”غیر متوقع“ ذہنی لہر پر سوار وہ بھی جھینگوں کے بارے میں گفتگو کرنے لگتا ہے۔ گھر واپسی کے راستے پر وہ ناتواں اور مایوس جھینگوں ہی کے بارے میں باتیں کرتے جاتے ہیں، اس لیے کہ وہ جانتے ہیں کہ وہ کبھی بھی۔ کبھی بھی محبت کا اظہار نہیں کر پائیں گے۔

گھر واپس آنے کے بعد مرد خود سے کہتا ہے کہ اس نے اپنا اظہار عشق اپنی مرحوم داشتہ کی یاد کی وجہ سے نہیں کیا، جس سے وہ بے وفائی نہیں کر سکتا تھا۔ مگر ہم خوب اچھی طرح سے یہ جانتے ہیں۔ یہ ایک جھوٹا بہانہ ہے جو وہ خود کو تسلی دینے کے لیے گھڑتا ہے۔ خود کو تسلی دینے کے لیے جی ہاں۔

کیونکہ ہم کسی سبب کی وجہ سے محبت کھود دینے کے بعد خود کو راضی بہ رضا کر سکتے ہیں۔ اگر ہم بغیر کسی وجہ کے محبت کو گنوا دیں تو ہم خود کو کبھی معاف نہیں کر پائیں گے۔

یہ چھوٹا سا خوبصورت واقعہ ایسا کیرزن کی عظیم ہارگری میں ایک تمثیل (کی طرح) ہے جو انسانی عمل کے بے سبب، ناقابل شمار، یہاں تک کہ پراسرار پہلو کو سامنے لاتا ہے۔

عمل کیا ہے؟ ناول کا دائمی سوال یا اسے اس کا تشکیل داتی سوال کہہ لیجیے۔ ایک فیصلہ کس طرح جنم لیتا ہے؟ یہ کسی عمل میں کس طرح بدلتا ہے اور کس طرح اعمال آپس میں مل کر ایک مہم بناتے ہیں۔ زندگی کی پراسرار اور منتشر بحث سے قدیم ناول نگاروں نے مقبولیت کا تارا لگ کر کرنے کی کوشش کی۔ ان کے خیال میں، منطقی طور پر قابل گرفت مقصد کسی عمل کو جنم دیتا ہے اور یہ عمل کسی دوسرے عمل کو مہمیز دیتا ہے۔ ایک مہم اعمال کا ایک روشن سہمی (causal) سلسلہ ہے۔

ورقہ اپنے دوست کی بیوی کو پسند کرتا ہے۔ وہ اپنے دوست سے بے وفائی نہیں کر سکتا۔ وہ اپنی محبت سے دستبردار نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ وہ اپنے آپ کو ہی ہلاک کر لیتا ہے۔ الجبرے کی مساوات کی سی شفاف صراحت لیے ایک خودکشی۔ مگر ایسا کیرزن خود کو کیوں ہلاک کرتی ہے؟

وہ شخص جس نے محبت کے بجائے جھینگوں کے بارے میں باتیں کیں، یہ یقین کرنا چاہتا تھا کہ اس نے ایسا اپنی مرحوم محبوبہ کے لیے کیا۔ ایسا کیرزن کے لیے ہم جو جو بات پیش کرنا چاہیں، وہ بھی اتنی ہی کم مایہ ہوں گی۔ یہ صحیح ہے کہ لوگ اس کے ساتھ اہانت آمیز برتاؤ کر رہے ہیں مگر کیا وہ ایسا ہی سلوک ان لوگوں کے ساتھ روا نہیں رکھ سکتی؟ اس کے اپنے بیٹے سے ملنے پر پابندی لگا دی جاتی ہے مگر کیا یہ ایسی صورت حال ہے جو کسی اپیل اور تجدیلی کی کسی بھی امید سے ماورا ہے؟ ورنہ کسی پہلے ہی کسی حد تک کم فریفتہ ہے، مگر کیا وہ اب بھی اس سے محبت نہیں کرتا؟

اس کے علاوہ، ایسا ٹینشن پر خود کو ہلاک کرنے کی غرض سے نہیں آئی تھی، وہ ورنہ اسکی سے ملنے آئی تھی۔ وہ جب خود کو ٹرین کے آگے پھینکتی ہے تو اس نے ایسا کرنے کا فیصلہ پہلے سے نہیں کیا ہوتا بلکہ یہ ایسا ہے جیسے فیصلہ ایسا کو بہالے گیا ہو۔ وہ اس سے آگے نکل گیا ہو۔ اس شخص کی طرح جس نے جھینگوں کے بارے میں باتیں کیں، ایسا کسی غیر متوقع ذہنی لہر پر عمل کرتی ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس کا عمل بے معنی ہے۔ مگر اس کی حیات عقلی طور پر قابل فہم سمیت (Causality) سے باہر ہے۔ ٹالسٹائی کو (ناول کی تاریخ میں پہلی بار) تقریباً جو اس کے اندرونی مکالمے کو استعمال کرنا پڑا،

تاکہ ان پھیلتی ہوئی جذباتی لہروں، لمحاتی احساسات اور منتشر خیالات کی لطیف ستر کو دوبارہ تعمیر کر سکے جس کی مدد سے وہ اپنا کی روح کو اس کے خودکشی کے سفر کی جانب گامزن دکھا سکے۔

اپنا کا کردار ہمیں درتھر کے کردار، اور دوستو فلسفی کے کیریلوف سے بھی کہیں دور دکھائی دیتا ہے۔ کیریلوف خود کو اس لیے ہلاک کرتا ہے کہ وہ بہت واضح طور پر بیان کیے گئے مفادات اور احتیاط سے سوچی گئی سازشوں کی وجہ سے اس کے لیے مجبور کیا جاتا ہے۔ اس کا عمل چاہے وہ کتنا ہی پاگل پن کیوں نہ لگے، عقلی، باہوش، سوچا سمجھا، بلکہ پہلے سے سوچا سمجھا ہے۔ کیریلوف کا کردار اپنے بالکل ہی عجیب خودکشی کے فلسفے پر استوار ہے اور اس کا عمل محض خیالات کا نہایت منطقی انداز میں پھیلاؤ ہے۔

دوستو فلسفی نے عقلیت کے پاگل پن کو بڑی مضبوطی سے اپنی گرفت میں رکھا اور وہ اس بات پر مصر رہا کہ وہ اس کی منطق کو اس کے انجام تک پہنچائے گا۔ نالسنائی جس سرزمین کی کھوج لگاتا ہے وہ اس کے برعکس ہے۔ وہ غیر منطقی اور غیر عقلی خلل اندازیوں کو بے نقاب کرتا ہے۔ اسی لیے میں اس کا حوالہ دیتا ہوں۔ نالسنائی کا حوالہ بروچ کو یورپی ناول کی طے کردہ عظیم تحقیق کے زمرے میں رکھنا کرتا ہے۔ اس کردار کی تحقیق، جو غیر عقلیت، ہمارے فیصلوں، ہماری زندگیوں میں ادا کرتی ہے۔

کنفیوژن (Con' fusions):

میسے نوکی ملاقاتیں ایک چپک طوائف روزینہ سے جاری ہوتی ہیں مگر اس کے والدین اپنے ہی پس منظر کی ایک لڑکی الزبتھ سے اس کی شادی کا بندوبست کر دیتے ہیں۔ میسے نو اس سے قطعاً محبت نہیں کرتا۔ مگر اس کے باوجود وہ اس کی توجہ حاصل کر لیتی ہے۔ اور حقیقت اس کی توجہ کا باعث بذات خود وہ نہیں بلکہ وہ کچھ جس کی وہ نمائندگی کرتی ہے۔

جب وہ پہلی بار اس سے ملنے جاتا ہے تو گلیاں، باغات، ہمسایوں کے گھر، ایک عظیم اور جداگانہ تحفظ کی عکاسی کرتے ہیں۔ الزبتھ کا گھر ایک ایسے محفوظ، باوقار اور دوستی سے معمور حیات کے خوش گوار ماحول کے ساتھ اس کا استقبال کرتا ہے جو کسی روز ”محبت میں بدل جائے گا“ اور کسی روز وقت آنے پر دوستی میں فنا ہو جائے گا۔ وہ قدر جس کی میسے نو خواہش کرتا ہے (کسی خاندان کا دوستانہ تحفظ) خود کو اس لمحے سے بھی پہلے اس کے سامنے پیش کر دیتی ہے جب وہ پہلی بار اس عورت کو دیکھتا ہے جس نے اپنی مرضی اور اپنی فطرت کے خلاف اس قدر کا نمائندہ بننا ہے۔

وہ اپنے آبائی قصبے میں چرچ میں بیٹھا ہوتا ہے اور آنکھیں بند کیے، ایک نفرتی بادل پر بیٹھے، ناقابل بیان، مقدس کنواری مریم کو اپنے درمیان میں بٹھائے مقدس خاندان کا تصور کرتا ہے پہلے بھی، جب وہ ابھی کمسن تھا، اسی چرچ میں، یہی تصور اسے بہا لے گیا تھا۔ اس وقت جب وہ اپنے باپ کے کھیتوں پر ایک پولینڈ کی خادمہ کے ساتھ محبت میں جلتا تھا اور اس نے تصور میں اسے مریم کے ساتھ گڈمڈ کر دیا اور اس نے تصور میں خود کو اس کے حسین گھٹنوں پر بیٹھے ہوئے پایا، کنواری مریم کے گھٹنے خادمہ میں بدل گئے۔ اس بار جب اس کی آنکھیں بند تھیں وہ دوبارہ کنواری مریم کو دیکھتا ہے اور اچانک محسوس کرتا ہے کہ اس کے بال سہرے ہیں۔ جی ہاں، مریم کے بال، الزبتھ کے بال ہیں، وہ چونک جاتا ہے، وہ لرز جاتا ہے! اسے یگلتا ہے کہ خدا اسے خود یہ بتا رہا ہے کہ یہ عورت جس سے وہ محبت نہیں کرتا دراصل یہی اس کی سچی اور واحد محبت ہے۔

غیر عقلی منطق کنفیوژن کے اصول پر استوار ہے: پیسے نوادراک حقیقت کی بہت کمزور فہم کا مالک ہے۔ واقعات کے اسباب اس کی گرفت میں نہیں آتے۔ وہ لوگوں کی نگاہوں کے عقب میں پوشیدہ مقاصد کو کبھی نہیں جان پائے گا۔ پھر بھی ہو سکتا ہے یہ کسی اور بہروپ میں ناقابل شناخت اور بے سبب ہو بیرونی دنیا خاموش نہیں ہے: یہ اس سے ہمکلام ہوتی ہے۔ بودیئر کی مشہور نظم کی طرح جہاں ”طویل بازگشتیں آپس میں گڈمڈ ہوتی ہیں۔“ جہاں ”آوازیں، خوشبوئیں، رنگ، باہم آہنگ میں آتے ہیں“: ایک شے دوسری کی طرح ہے، اس کے ساتھ گندمی ہوئی ہے (الزبتھ کنواری مریم کے ساتھ گڈمڈ ہو گئی ہے) اور چنانچہ یہی مشابہت اسے اپنے فیصلے میں واضح کر دیتی ہے۔

ایک، مطلق، کا عاشق ہے۔ اس کا اصول ہے ”ہم صرف ایک بار محبت کر سکتے ہیں۔“ اور چونکہ فرہٹ جن اس سے محبت کرتی ہے تو ایک کی منطق کے مطابق اسے کسی قیمت پر اپنے مرحوم شوہر کے ساتھ محبت نہیں کرنی چاہیے۔ اس کا مطلب ہے کہ اس شخص نے اس کے ساتھ غلط برتاؤ کیا اور وہ صرف ایک شیطان ہی ہو سکتا ہے۔ برٹینڈ کی طرح کا ایک ولن۔ اس لیے کہ شرکی نمائندگی کرنے والے آپس میں قابل تبدیل ہوتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کے ساتھ کنفیوژ ہو جاتے ہیں۔ وہ ایک ہی مافیہ کے مختلف مظاہر ہیں۔ اس وقت جب ایک کی دیوار پر ٹنگے فرہٹ جن کے پورٹریٹ پر نگاہ پڑتی ہے یہ خیال اس کے ذہن میں آتا ہے کہ وہ خود جائے اور برٹینڈ کی تجزی پولیس کو دے۔ اس لیے کہ اگر ایک برٹینڈ پر وار کر سکتا ہے تو یہ فرہٹ جن کے شوہر کو گزند پہنچانے کے مترادف ہوگا۔ ایسے جیسے

وہ ہمیں ہم سب کو ایک مشترکہ برائی کے چھوٹے سے حصے سے نجات دلارہا ہو۔
علامات کے جنگل:

ہمیں نیند میں چلنے والے میں احتیاط سے، آہستہ آہستہ رک رک کر ان اعمال کے بارے میں پڑھنا چاہیے جو اتنے ہی غیر منطقی ہیں جتنے کہ قابل فہم۔ اس طرح ہم اس پوشیدہ زیر سطح ترتیب کو اپنے احاطہ تصور میں لا سکتے ہیں جو پیسے نو، روزیہ اور الزبتھ کے فیصلوں کے عقب میں کارفرما ہے۔ یہ کردار حقیقت کا نفوس شے کی صورت کے طور پر سامنا کرنے سے قاصر ہیں۔ ان کی نظروں کے سامنے، ہر شے کسی علامت میں بدل جاتی ہے (الزبتھ نسوانی وقار کی علامت، برٹریڈ جیم کی علامت) اور جب وہ اس بات کے یقین میں مبتلا ہوتے کہ وہ حقیقت سے برسرِ پیکار ہیں تو درحقیقت اس وقت وہ علامتوں کے ساتھ ردِ عمل میں مصروف ہوتے ہیں۔

بروج ہمیں دکھاتا ہے کہ یہ کنفیوژن (confusion) کا نظام، علامتی سوچ کا نظام، کسی بھی انفرادی اور اجتماعی رویے کے پس پردہ موجود ہوتا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنے کے لیے شخص اپنی زندگیوں میں دیکھنے کی ضرورت ہے کہ یہ غیر عقلی نظام کسی بھی منطقی سوچ کی نسبت کہیں زیادہ ہمارے رویوں کی راہنمائی کرتا ہے: مایا خانے کی مچھلیوں میں شدید دلچسپی رکھنے والا کوئی شخص کسی اور شخص کی یاد دلا سکتا ہے جس نے ماضی میں میرے لیے بہت بڑی مصیبت کھڑی کر دی ہو، ہمیشہ مجھ میں حد سے زیادہ بد اعتمادی پیدا کرے گا۔

غیر منطقی نظام کے اثرات سیاسی زندگی پر بھی کچھ کم نہیں ہیں: گزشتہ جنگ عظیم کے ساتھ کیونسٹ روس نے علامتوں کی جنگ جیتی: وہ کم و بیش نصف صدی تک ان اسکول (Eschs) کی عظیم فوج کو خیر اور شر کی علامتیں فراہم کرنے میں کامیاب رہا جو قدار کے اسی قدر آرزو مند ہیں جتنا کہ وہ ان میں تمیز کرنے کے نااہل۔ اسی وجہ سے یورپی شعور میں گولاگ کبھی بھی مطلق برائی کے طور پر نازی ازم کو ہٹا کر اس کی جگہ نہیں لے پائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ ویت نام کی جنگ کے خلاف پرہجوم مظاہروں کا بندوبست کرتے ہیں مگر افغانستان میں جنگ کے خلاف نہیں۔ ویت نام، سامراج، نسل پرستی، نوآبادیاتی نظام، نازی ازم۔۔۔ یہ تمام لفظ بودیئر کی نظم کے رنگوں اور اس کی آوازوں سے مشابہت رکھتے ہیں جبکہ افغانستان کی جنگ کے بارے میں کہہ لیجیے کہ یہ علامتی طور پر خاموش ہے یا کسی بھی اعتبار سے یہ علامتوں کے گرم چشمے یعنی برائی کے جادو کی دائرے سے باہر ہے۔

میں شاہراہوں پر رونما ہونے والی روزانہ اموت کے بارے میں بھی سوچتا ہوں یہ کہ موت اتنی ہی خوفناک ہے جتنی کہ یہ عمومی ہے اور یہ کہ اس کی کینسر یا ایڈز سے ہونے والی موت سے کوئی مشابہت نہیں ہے کیونکہ یہ فطرت کا نہیں بلکہ انسان کا عمل ہے یہ تقریباً ایک رضا کارانہ موت ہے۔ یہ کس طرح ہے کہ ایسی موت ہمیں بدحواس کرنے، ہماری زندگیوں کو تہہ وبالا، ہمیں بہت سی اصلاحات کرنے کے لیے اکسانے میں ناکام ہے؟ جی نہیں! یہ ہمیں بدحواس نہیں کرتی۔ کیوں کہ پیسے کی طرح حقیقت کو سمجھنے کی ہماری فراست بھی بہت کمزور ہے۔ اور علامات کے سرریکل (Surreal) ماورائے واقعیت (دائرے میں، ایک خوبصورت کار کے لبادے میں رونما ہونے والی یہ موت دراصل زندگی کی ترجمانی کرتی ہے۔ یہ خندہ کن موت، جدیدیت، آزادی، ہم جوئی کے ساتھ گڈمڈ ہو جاتی ہے، جس طرح الزبتھ کو کنواری مریم کے ساتھ کن فیوزڈ کر لیا گیا تھا۔ سزائے موت پانے والے کسی شخص کی موت، ہماری توجہ کہیں سرعت سے اپنی جانب مبذول کرا لیتی ہے اور اس کے بارے میں ہمارے جذبات ابھارتی ہے۔ یہ جلاد کی علامت سے گڈمڈ ہوتی ہوئی ہے۔ اس میں ایک ایسی علامتی توانائی ہے جو کہیں زیادہ مضبوط کہیں زیادہ تاریک اور بہت زیادہ ناگوار ہے۔ وغیرہ وغیرہ۔

بود لیئر کی نظم کا دوبارہ حوالہ دیتے ہوئے ”انسان ایک ایسا کھویا ہوا بچہ ہے“ جو علامتوں کے جنگلوں میں ”میں حیران و پریشان پھر رہا ہے“ (ذہنی بلوغت کا معیار: علامتوں کی مزاحمت کرنے کی صلاحیت، مگر انسان ہر وقت طفولیت کی طرف گامزن ہے)

ہمہ تاریخیت (Poly Historicism):

اپنے ناولوں پر بحث کے دوران میں بروئج نفسیاتی ناول کی جمالیات کو مسترد کرتے ہوئے ناول کے اس انداز کی تائید کرتا ہے، جسے وہ نظریہ علم کا حامل اور ہمہ تاریخیت لیے ہوئے کہتا ہے مجھے یوں لگتا ہے کہ دوسری اصطلاح صحیح طور پر منتخب نہیں کی گئی اور یہ گمراہ کن ہے۔ یہ بروئج ہی کا ہم وطن یا بائے آسٹریائی ادب، ایڈلبرٹ سٹیفنر تھا جس نے اس اصطلاح کی صحیح معنوں میں ترجمانی کرتے ہوئے ایک ہمہ تاریخیت کا ترجمان ناول تخلیق کیا۔ 1857 (جی ہاں، عظیم مادام بوداری کا سال) میں اس نے Der Nachsommer (ہند کا موسم گرما) تحریر کیا۔ یہ ناول بہت مشہور ہے۔ لطیفے نے اس کا شمار جرمن نثر کی چار عظیم کتابوں میں کیا ہے۔ میرے لیے بس یہ ایک بار پڑھنے کے

قابل ہے: اس سے ہم، ارضیات، نباتات کے علم، حیوانات کے علم، تمام فنون (crafts) مصوری اور فنِ تعمیر کے بارے میں کافی علم حاصل کرتے ہیں۔ لیکن انسان اور انسانی صورتِ احوال سے اس ضخیم تعلیمی انسائیکلو پیڈیا کا کوئی قریبی تعلق نہیں ملتا یہ اس ناول کی ہمہ تاریخیت ہی ہے جس کی وجہ سے یہ ناول اس جوہر سے یکسر عاری ہے جو ناول کی خصوصیت ہے۔

مگر بروچ کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہے۔ وہ اس شے کا تعاقب کرتا ہے جو ”تجربا ایک ناول ہی دریافت کر سکتا ہے۔“ مگر وہ جانتا ہے کہ روایتی ہیئت (جو مکمل طور پر ایک کردار کی مہمات میں دہی ہوئی ہے اور جس کا مواد محض اس مہم کے بیان پر مبنی ہے) ناول کو محدود کر دیتی ہے اور اس کی ادراکی اہلیت کو کم کر دیتی ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ ناول میں چیزوں کو سمو لینے کی غیر معمولی قوت ہے: جہاں فلسفہ اور نہ ہی شاعری ناول کو اپنے ساتھ شامل کر سکتی ہے، اور یہ غاصیت اس کی دوسرے علوم و فنون کو جذب کرنے کے رجحان سے عبارت ہے (ہمیں صرف رجبی لیس Rabelais اور سروان تیس کو ذہن میں لانے کی ضرورت ہے) چنانچہ بروچ کے تناظر میں لفظ، ہمہ تاریخیت کا مطلب ہے ان تمام ذہنی اور تمام شاعرانہ جہیزوں کی باہمی ترتیب، جس سے اس پہلو کو منور کیا جاسکے، جو صرف ایک ناول ہی کر سکتا ہے: یعنی انسان کی وجودی کیفیت۔

یقیناً یہ پہلو ناول کی گہری ہمبستگی تبدیلی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

وہ: جو حاصل نہ ہو سکا:

میں اجازت چاہوں گا کہ میں اپنے کچھ ذاتی خیالات کا اظہار کر سکوں۔ میں نیند میں چلنے والے، کے آخری ناول (ہو گئے نا، یا حقیقت پسندی) کو پسند کرتا ہوں اور اس کا معترف ہوں۔ اس میں ہیئت کی تبدیلی اور اس کا مختلف اجزاء کو جوڑ کر کل بنانے کا عمل اپنی بہترین شکل میں موجود ہیں مگر اس کے بارے میں میرے کچھ ذہنی تحفظات ہیں۔

”ہمہ تاریخیت، کا مقصد، اختصار کی تکنیک کا تقاضا کرتا ہے جس پر بروچ نے کما حقہ توجہ نہ دی، اس وجہ سے اس کی تفکیلاتی صراحت متاثر ہوتی ہے۔ بہت سے عناصر (شعر، بیان، کہاوت، رپورٹاژ، انشائیہ) ایک دوسرے میں ایک حقیقی کثیر الصوت وحدت میں ڈھلنے کے بجائے زیادہ تر ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ رہتے ہیں۔ اگرچہ اسے ایک بیان کی صورت میں تحریر کیا گیا ہے جو اسی

کا ایک کردار لکھتا ہے۔ تاہم اقدار کے زوال پر لکھے گئے شاندار مضمون کو ناول نگار کے اپنے خیالات کا ترجمان، ناول کی سچائی اس کا بیان اس کا تھیس سمجھا جاسکتا ہے اور یوں یہ اس اضافیت کو تباہ کر سکتا ہے جو ناول کے پیرائے کا لازمی جزو ہے۔

تمام عظیم فن پارے (خصوصاً اسی لیے کہ وہ عظیم ہیں) اپنے اندر ایسی شے لیے ہوتے ہیں جو حاصل نہیں ہوتی: بروج ہمارے لیے محض اس وجہ سے باعث تحریک نہیں ہے کہ جو کچھ وہ ہمارے سامنے لایا بلکہ اس لیے بھی کہ جو کچھ اس نے ہمارے سامنے لانا چاہا۔ اور نہ لاسکا۔ اس کے کام میں جو ناقابل حصول رہا اسی نے ہمیں ان ضرورتوں سے روشناس کرایا۔ (۱) ریڈیکل بنیادوں پر چیزوں کو عیاں کرنے کے ایک نئے آرٹ کی ضرورت (جو کہ تفکیلاتی صراحت کھوئے بغیر عہد جدید میں انسانی وجود کی کیفیات کی پیچیدگیوں کا احاطہ کر سکے)۔ (۲) ناولیاتی باہمی تقابلی بیان کے ایک نئے فن کی ضرورت (جو فلسفے، بیان اور خواب کو ایک ہی موسیقی میں سمو سکے)۔ (۳) خالصتاً ناولیاتی مضمون کے فن کی ضرورت (جو کسی مطلق سچائی کے پیغام کے علمبردار ہونے کا دعویٰ نہ رکھتا ہو، مگر مغروضیتی، ڈرامائیت سے بھرپور اور طنزیہ اسلوب رکھتا ہو)۔

جدیدیت پرستی:

ہمارے وقت کے تمام عظیم ناول نگاروں میں غالباً بروج ہی ہے جو سب سے کم جانا جاتا ہے۔ اس کی وجہ جاننا اتنا مشکل نہیں ہے۔ اس نے ابھی نیند میں چلنے والے، بمشکل ختم ہی کیا تھا کہ اس نے دیکھا کہ طر بر سر اقتدار آگیا۔ جرمن ثقافتی زندگی تباہ ہوگئی۔ پانچ سال بعد وہ آسٹریا چھوڑ کر امریکہ چلا گیا اور وہ اپنی موت تک وہی مقیم رہا۔ ان حالات میں اس کا کام جو اپنے فطری قارئین سے محروم رہا، ایک معمول کی لٹریچر زندگی سے بھی محروم رہا اور یوں وہ اپنے وقت میں کوئی قابل ذکر کردار ادا کرنے سے قاصر تھا۔ وہ اپنے گرد قارئین، حمایت کرنے والوں اور تیسرے نگاروں کا کوئی طبقہ پیدا کرنے، کسی خاص مکتبہ فکر کو تخلیق کرنے اور دوسرے قلم کاروں کو متاثر کرنے سے محروم رہا۔ موئل اور گومبروکز کے کام کی طرح، اس کا کام بہت دیر بعد دریافت (بلکہ نئے سرے سے دریافت) ہوا، اور اسے ان لوگوں نے (مصنف کی موت کے بعد) دریافت کیا جو خود بروج کی طرح، نئی ہیئت کے لیے اپنے شدید جذبے میں گرفتار تھے۔ دوسرے لفظوں میں وہ لوگ اپنی اقتاد طبع کے لحاظ سے جدیدیت پرست تھے، مگر ان کی جدیدیت پرستی بروج کی جدیدیت پرستی سے مشابہت نہیں رکھتی تھی۔ یہ نہیں کہ یہ

جدید تر اور زیادہ ترقی یافتہ تھی بلکہ یہ اپنی جڑوں جدید دنیا کی طرف اپنے رویے اور اپنی جمالیات میں مختلف تھی۔ یہ فرق ایک خاص الجھن کا باعث بنا، بروچ کو (موسل اور گوہر و وکن) کی طرح ایک عظیم جدت پیدا کرنے والا سمجھا گیا مگر ایسا فنکار جس نے جدیدیت پرستی کے بہاؤ اور روایتی تصور سے سمجھوتہ نہیں کیا۔ (اس لیے کہ اس صدی کے دوسرے نصف میں، ہمیں متعین اصولوں کی جدیدیت پرستی کا اندازہ لگانا چاہیے۔ یونیورسٹی کی جدیدیت پرستی یا یوں کہہ لیجیے کہ اسٹیلٹھمٹ کی جدیدیت پرستی)

مثلاً اسٹیلٹھمٹ کی جدیدیت پرستی ناول کی ہیئت کو تباہ کرنے پر اصرار کرتی ہے۔ بروچ کے تناظر میں ناول کی ہیئت کے امکانات کے ختم ہونے کا ابھی دور دور تک مکان نہیں ہے۔ اسٹیلٹھمٹ کی جدیدیت پرستی ناول سے کردار کی حکمت اور برتاؤ کو منسوخ کر دے گی۔ جس کے بارے میں اس کا دعویٰ ہے کہ یہ بالآخر ایک ایسے نقاب کے سوا کچھ نہیں جو مصنف کا چہرہ چھپائے ہوئے ہے۔ بروچ کے کرداروں میں مصنف کا ذاتی وجود ناقابل شناخت ہے۔

اسٹیلٹھمٹ کی جدیدیت پرستی نے اجتماعیت کا تصور ممنوع قرار دے دیا ہے وہی لفظ جسے اس کے برعکس بروچ یہ کہنے کے لیے فوری طور پر استعمال کرتا ہے کہ محنت کی حد سے متجاوز تقسیم کے دور میں بے قابو مہارت کے دور میں ناول وہ آخری چوکی ہے جہاں انسان ابھی زندگی کے ساتھ اپنی کلیت (entirety) میں اپنے تعلقات برقرار رکھ سکتا ہے۔

اسٹیلٹھمٹ کی جدیدیت پرستی کے مطابق ایک ناقابل تسخیر سرحد ”جدید“ ناول کو ”روایتی“ ناول سے علیحدہ کرتی ہے۔ (یہ ”روایتی ناول“ ایک ایسی ٹوکری ہے جس میں وہ ناول کی چار صدیوں کے مختلف ادوار کو اکٹھا کر پھینک دیتے ہیں۔ بروچ کے خیال میں جدید ناول اسی جستجو کا تسلسل ہے، جس نے سروان تیس سے لے کر اب تک تمام بڑے ناول نگاروں کے دماغوں پر قبضہ کر رکھا ہے) اسٹیلٹھمٹ کی جدیدیت پرستی کے پیچھے اس سیدھے سادے (کائنات کی مقصدیت) جاننے والے عقیدے کا باقی رہ جانے والا حصہ ہے یعنی تاریخ کا ایک دور ختم ہوتا ہے اور دوسرا (زیادہ بہتر) شروع ہو جاتا ہے جو بالکل ہی نئی بنیادوں پر استوار ہوتا ہے۔ بروچ کے کام میں ایک ایسی تاریخ کی اداس آگہی ہے جو ایسے حالات میں اپنے خاتمے کی طرف بڑھ رہی ہے جو آرٹ اور خاص طور پر ناول کے ارتقا میں شدید طور پر مزاحم ہے۔

○○○

دو چاندوں والا ٹوکيو اور بہت سے دوسرے مُعَمَّ

”آئی کیو ایٹو فور“ پر تبصرہ

جے نٹ میسلن / ابو عیش

ہاروکی موراکامی (Haruki Murakami) کے مہبوت کر دینے والے نئے ناول ”1Q84“ کے طولانی حصوں میں سے ایک میں کتاب کی ہیروئن کو، جو ایک نحیف و نزار قاتلہ ہے اور جس کا نام آوما (Aomame) ہے، غیابت میں بھیج دیا جاتا ہے۔ عزت گزینی کے اس دور میں اسے زندہ رکھنے کے لیے ایک اپارٹمنٹ، ضروری خوراک اور مارسل پروست کی کتاب ”احوال رفتہ کی یاد“ دے دیے جاتے ہیں۔

اگر آپ اس پرترس کھارہے ہیں اور آپ کے پاس کچھ فارغ وقت بھی ہے، تو آپ اس کے پیچھے پیچھے ہو لیں۔ آوما کے پاس اس کتاب کو پڑھنے کا موقع ہے۔ کتاب طویل اور مطالباتی قسم کی ہے لیکن اس قابل ضرور ہے کہ اسے پڑھنے کی کوشش کر ڈالی جائے۔ آوما کی حالت زار سے متعلق محض خیال ہی ہر اس شخص کو درد و کرب میں مبتلا کر دے گا جو ”1Q84“ کے دلدلی حصے میں پھنس چکا ہو۔ چاہے آپ ”حرف چوس“ کیوں نہ ہوں، ایک ہزار غیر ہنگامہ خیز صفحات سے بہ وقت ہی گزریں گے، اور اس دوران آپ ایک ایسا ٹوکيو دریافت کریں گے جس کے دو چاند ہیں اور اس پر ایسی مخلوقات حکمرانی کر رہی ہیں جن کا خروج ایک مردہ بکری کے منہ سے ہو رہا ہے۔ ان مخلوقات کو ”چھوٹے لوگ“ کہا جاتا ہے۔ ان کے بارے میں یہی خیال کیا جاتا ہے کہ یہ عقل مند لوگ ہیں، تاہم یہ لوگ اگر کبھی کوئی جنگ لفظ منہ سے نکالتے ہیں تو وہ ”ہو“ ہی ہوتا ہے۔

موراکامی کے بارے میں بھی یہی خیال کیا جاتا ہے کہ وہ کافی عقل مند ہیں، لیکن کتاب

”1Q84“ ان کے پُر جوش پرستاروں کو بھی مجبور کرتی ہے کہ وہ کتاب کی فاش مشکلات کی توجیہ کی کوشش کے دوران اوراق کو الٹے پلٹتے رہیں۔ کیا یہ کتاب از اول تا آخر دلچسپ ہے؟ ایسا نہیں، لیکن مورا کا می ایسے ماہر ناول باز ہیں کہ کہانی کہنے کے روایتی تصورات ہی پر انحصار کرتے ہیں۔ کیا یہ جارج اورول کے ناول ”1984“ پر لکھا گیا ایک کھیل ہے؟ شاید کہیں کہیں، لیکن آپ زیادہ قریبی ممالکتوں کی تلاش کے پتھر میں نہ پڑیں۔ کیا یہ سائنس فکشن ہے؟ ہوں، دو چاند تو ہیں، اور اس پر مستزاد سونی اور شئر (Sonny and Cher) کے کئی حوالے بھی۔ کیا یہ واقعی کسی شے کے بارے میں ہے؟ آہتی مت بنیں۔ مورا کا می اتنے زیادہ تفریح باز اور کٹاوتے بازن کار ہیں کہ انہیں آسانی سے اس طرح کے کسی سطحی معیار تک محدود نہیں کیا جاسکتا۔

اب کچھ بات غلاف بندی (Packaging) پر بھی ہو جائے۔ امریکی قارئین کے لیے ”1Q84“ کی تینوں جلدیں ایک متوسط طبعیت میں یک جا کر دی گئی ہیں۔ یہ بالکل اسی طرح یک جا ہیں جس طرح روبرٹو بولانو (Roberto Bolano) کی ”2666“ زیادہ بہتر انداز میں شائع کی گئی تھی۔ یہ دونوں کتابیں بہت سے خوش نما اور کاٹ دار بیروں کی حامل ہیں جنہیں کچھ اضافی مواد کے ساتھ شامل کیا گیا ہے، لیکن کسی کتاب میں بھی مسلسل و مربوط بیان والا کوئی تصور موجود نہیں کہ کتاب کو اجزاء بندی سے زیادہ کچھ کہا جاسکے، البتہ ”1Q84“ کو حیرت انگیز حد تک ماہر چپ کڈ (Chip Kidd) والے انداز میں غلاف بند کیا گیا ہے تاکہ جو دیکھے وہ اسے خرید لے۔ اصل متن کا کیا حال ہے؟ وہ ایسا نہیں۔

”1Q84“ میں کہانی دو کرداروں، آدما سے اور ٹینگو (Tengo) کے درمیان جھولتی ہے۔ دونوں کے درمیان پُر اسرار تعلق ہے۔ ظاہر ہے مورا کا می دونوں کے بیچ بندھن کو واضح کرنے میں جتنا ممکن ہو طول پکڑیں گے۔ سب سے پہلے ٹینگو ایک ادبی منصوبے میں بندھا دکھایا گیا ہے۔ وہ ایک ایڈیٹر، کوماتسو (Komatsu) سے واقف ہے جو ایک ایسی سترہ سالہ لڑکی کو جانتی ہے جس نے فضائی کریپسلیس (Air Chrysalis) کے عنوان سے ایک غیر معمولی کہانی لکھی ہے، لیکن کہانی بہت بہتر ہو سکتی تھی اگر ٹینگو اسے فرضی نام سے لکھنے پر راضی ہو جاتا۔ اگر اب بھی ایسا ہو جائے تو کوماتسو اسے ادبی مقابلے میں پیش کر سکے گی اور یہ لڑکی یقینی طور پر انعام بھی جیت لے گی، اور اس طرح کہانی میڈیا کو دیوانہ کر دے گی۔ کوماتسو اپنی اس بے قراری کا غیر واضح انداز میں اظہار کرتی رہتی ہے کہ فضائی

کر سیکو (Air Chrysaïs)، مورا کامی کی کتابوں کی طرح، کثیر تعداد میں فروخت ہونے والی لسٹ میں جگہ بنائے گی۔

چنانچہ ٹینگو اس لڑکی سے ملاقات کرتا ہے جسے فوکا ایری (Fuka-Eri) کے نام سے پکارا جاتا ہے، حالانکہ یہ اس کا حقیقی نام نہیں ہے۔ کتاب کے بڑے حصے میں حقیقی ناموں کو چھپائے رکھنا مورا کامی کے تخلیقی حیلوں میں سے ہے۔ فوکا ایری کے بولنے کا انداز عجیب اور غیر پُر پیچ لہجے والا ہے۔ اس کی چھاتیاں خوب صورت ہیں اور ان کا اکثر تذکرہ کیا جاتا ہے۔ اس کی جیسی چھاتیاں ٹینگو کی ماں کی بھی ہیں اور اسی چیز نے اسے عجیب محسوس میں ڈالا ہوا ہے۔ اس دوران آدما سے اپنے ہدف نشی کے ایک منصوبے پر عمل شروع کرتی ہے۔ وہ ایسے مردوں کو قتل کرنے میں مہارت رکھتی ہے جو عورتوں کے ساتھ زیادتی کرتے ہیں۔ اگرچہ وہ ایک قاتلہ ہے، پھر بھی خاتون پولیس اہل کاروں کے ساتھ اس نے دوستیاں گانٹھی ہوئی ہیں۔ وہ ان خواتین کے ساتھ ”دوستانہ لیکن شہوت سے بھرپور شہانہ جنسی ضیافتوں“ کی میزبانی کرتی ہے۔ ان ضیافتوں میں اس کی خوب صورت چھاتیوں پر بھی ٹینگو ہوتی ہے، لیکن کتاب میں ان عناصر کی موجودگی لازمی طور پر کتاب کے شہوانیت سے بھرا ہونے کا اشارہ نہیں اور یہ شہوانیت تخصیص سے زیادہ بھی ہو سکتی ہے، (جیسا کہ آدما کے زیر ناف بال جو اس کے سوچنے کے عمل کا حصہ تھے)۔ اس کا زیادہ تر تعلق مورا کامی کے طرز بیان کے اس التزام کے ساتھ ہے جس کے تحت وہ اپنی ذکر کردہ ہر چیز کو بیان کرتا، اس کی فہرست بندی کرنا اور اس کی گونج پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اکثر کردار ایک دوسرے کو ڈراتے ہیں اور ایسے انداز میں ڈراتے ہیں گویا کہ وہ کسی سحر کے زیر اثر یا احساس سے عاری ہو کر بڑبڑا رہے ہوں۔ اس سے آپ کے صبر کا بھی امتحان ہو جاتا ہے۔

ہم ٹینگو کے پاجاموں کے بارے میں جانتے ہیں اور ہمیں یہ علم بھی ہو جاتا ہے کہ آدما نے اپنی قبض روکنے کے لیے کیا کھاتی ہے۔ ہم قرمزی مچھلی (گولڈ فیش) اور ریز کے پودے کے بارے میں جانتے ہیں۔ ہمیں پتا چلتا ہے کہ دوسرا چاند، جب یہ ناول میں ظاہر ہونا شروع ہوتا ہے، کائی جیسا اور ہبز دکھائی دیتا ہے۔

مورا کامی اپنے ناول میں ٹینگو اور آدما کے بیچ ایک غیر معقول قسم کی آرزو کو ہلکے ہلکے سنگٹنے کے لیے چھوڑ دیتے ہیں، لیکن کتاب میں ایک مرکزی حصہ ایسا بھی ہے جہاں آدما ایک

جسیم، طاقت ور اور خوف ناک صورت والے رہ نما سے تعلق قائم کر لیتی ہے۔ یہ شخص اُن بہت سے مذہبی گروہوں کا انچارج ہے جو اس کتاب میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اسی شخص کو قتل کرنے کے لیے آو امے کو بھیجا جاتا ہے۔

اُسے بتایا گیا ہے کہ یہ شخص ایک زانی ہے، اور تیرہ سال سے کم عمر اُن لڑکیوں کے ساتھ بھی جنسی زیادتی کرتا ہے جو مذہبی گروہ میں شامل ہو جاتی ہیں، لیکن اس شخص کی اصل کہانی مختلف ہے۔ اصل کہانی کا تعلق ربط و ضبط کی ایسی قوتوں کے ساتھ ہے جنہوں نے دنیا کو باقی برآب رکھا ہوا ہے۔ کتاب میں ایسے لمحات بھی آتے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ مورا کا می نے اپنے بعض کائناتی قوانین، کرٹ وونگٹ (Kurt Vonnegut) کی حکمت عملیوں کی کتاب سے لیے ہیں۔ ایسے لوگ بھی سامنے آتے ہیں جو وصول کنندہ ہیں جب کہ دوسرے گیائی ہیں۔ دونوں قسم کے لوگوں کے درمیان خوب صورت اور نازک توازن قائم رکھا جاتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو کون جانے کیا ہو جائے؟ یہ بہر حال ہم درست طور پر نہیں جان پاتے کہ داؤ پر کیا لگا ہوا ہے۔

اس طرح ضخیم کتاب کے بارے میں عام خیال یہ ہوا کرتا تھا کہ وہ ایسے سوالوں کی وضاحت کرے گی جن کا جواب نہیں دیا جاسکتا اور کھلے ہوئے سروں کو باندھ دے گی۔ مورا کا می اس طرح کی بے وقعت ذمے داریوں کو رد کرتے ہیں، اور "1Q84" میں کئی متوازی چیزوں کو خفیہ اور بندگی میں چھوڑ دیتے ہیں۔ انھیں گیان ہوتا ہے اور وہ کچھ پاتے بھی ہیں لیکن ان کی یافت بہت زیادہ واضح نہیں ہوتی۔ نو سو پچیس صفحات گزر جاتے ہیں اور کسی نہ کسی طور ہم بھی یہاں مورا کا می کا حوالہ دیتے ہیں، جس طرح وہ سونی اور شر (Sonny and Cher) کا حوالہ دیتے ہیں۔ بعض وجوہات کی بناء پر اور شاید یہ وجوہات بھی وہ خود ہی جانتے ہوں، نرسنل کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔

□□□

چکیلی رو حیں

ناول ناروئیکین و وڈ پرتھرہ

حینیس پی نیورا / خضر حیات

”ایک دفعہ ایک لڑکی میرے تصرف میں تھی یا غالباً مجھے یوں کہنا چاہیے کہ میں اس لڑکی کے زیر اثر تھا۔“ یہ افتتاحی سطر میں ہیں، بطلو بینڈ کے نغمے ناروئیکین و وڈ کی، جہاں سے ہارو کی موراکامی نے اپنے ۱۹۸۷ء میں چھپنے والے ناول کے لیے عنوان مستعار لیا۔ یہ سطر میں واقعہ موراکامی کے اس ناول کے بنیادی پلاٹ کا خلاصہ ہیں جس کے مطابق، ایک لڑکا کسی گھٹک لڑکی کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے اور ہمیشہ کے لیے بدل کے رہ جاتا ہے۔ مگر اس نغمے کو، عین اس ناول کی طرح، آسانی کے ساتھ نہیں سمجھا جاسکتا (یا اس نغمے کی وضاحت عین اس ناول کی طرح آسانی سے نہیں پیش کی جاسکتی)۔ نغمے کی ظاہری طور پر عام سی سطر میں جب غور سے پڑھی جائیں تو عجیب و غریب انداز سے بار بار پلٹ آنے والی ایک دھن ذہن میں مسلسل بچنے لگتی ہے۔ ناول کے عنوان کے لیے نغمے ناروئیکین و وڈ کا انتخاب معمولی انتخاب نہیں ہے۔ یہ نغمہ ناول میں بیان کی گئی سن ساٹھ کی وہائی کی محبت کے لیے ایک شان دار زبانی اور علامتی پس منظر عطا کرتا ہے۔

موراکامی مغرب میں اگرچہ ایک بہت ہی مختلف طرح کے ادب کے لیے معروف ہوئے ہیں۔ ان کے ناولوں، جیسے کہ ”آوانگڈ شیپ چیز“ اور ”دی وائنڈ اپ برڈ کروئیکل“، کے راوی بدو وضع اور عجیب قسم کے پوسٹ ماڈرن وائبرن وائبرن کے شکار ہیں۔ البتہ اپنے آبائی ملک میں ناروئیکین و وڈ ہی وہ ناول ہے جو موراکامی کے لیے وہی شہرت ثابت ہوا۔ جے زوین کا شان دار ترجمہ جاپان سے باہر اس ناول کے مستند انگریزی روپ کے طور پر سامنے آیا۔ (حقیقی مداح اگرچہ ناول کے اس ترجمے کو پڑھ

چکے تھے جو برن بام نے انگریزی پڑھنے والے جاپانی طلبہ کے لیے مستند انگریزی ایڈیشن چھپنے سے بہت پہلے کیا تھا۔ چاہے یہ موراکامی کے امریکی پرستاروں کے لیے ان کے مزاج کے برخلاف سیدھا جواب ہو مگر یہ کہنے میں کوئی عار نہیں کہ ناروین وڈ موراکامی کے اعزاز تحریر کے ایسے نقوش کا حامل ہے جو غلطیوں سے مبرا ہیں۔

جاپان میں طلبہ تحریک کے زمانے کا پیش منظر لیے ہوئے (موراکامی کا ذاتی تجربہ بھی یہی ہے)، اگرچہ یہ ناول موراکامی کے دیگر ناولوں کی نسبت زیادہ بہتر طریقے سے جاپان کی سرزمین سے جڑا ہوا ہے مگر حیران کن طور پر یہ ایسا جاپان ہے جو مغربی اثرات سے بھرپور ہے۔ یہاں لوگ ہل ایوز کو سنتے ہیں اور طامس مان کو پڑھتے ہیں، بے حساب کافی پیٹے ہیں اور ریمنڈ کارور کی کہانی والے پناہ گزینوں کی طرح دکھائی دیتے ہیں۔

اس ناول میں موراکامی کا ایک ایسا راوی موجود ہے جو بظاہر لائق اور کسی جذباتی وابستگی اور شدت کے بغیر اپنے کالج کے زمانے کے جذباتی بیجان کو یاد کرتا ہے۔ یہ راوی ستریس سالہ توڑ و اتا نا ہے۔ اگرچہ توڑ و جو کچھ یاد کرتا ہے وہ کسی بھی وقت ماورائے حقیقت نہیں ہوتا مگر اس کی کہانی یہ ثابت کرتی ہے کہ ”معمولی“ کچھ جانے والی محبت بھی ارزاں اور عجیب نہیں ہوتی۔

”کیا ہوا اگر میں سب سے اہم بات بھول جاؤں؟“ ۱۹۶۰ء کے عشرے کے اواخر میں پیش آنے والے واقعات کو بیس سال بعد یاد کر کے ترتیب دینے کی کوشش میں توڑ و اپنے آپ سے سوال کرتا ہے۔ ”کیا ہوا اگر میرے اندر کہیں ایک تاریک خلا موجود ہو جہاں اہم یادیں حقیقی طور پر دفن ہوں اور دھیرے دھیرے پھرے میں تبدیل ہو رہی ہوں؟“ اس کے یہ سوال ناول کو شدید یاسیت عطا کرتے ہیں۔ اس کا یہ تذبذب آسانی سے یاد رہ جانے والے ماضی کے واقعات سے متعلق نہیں ہے بلکہ ماضی کے ایسے وقت کو یادوں میں محفوظ رکھنے سے متعلق ہے جو بے پناہ دکھ سے بھرا ہوا ہے۔

۱۹۶۸ء میں اٹھارہ سالہ توڑ و ٹوکیو میں نیا نو پیدا ہے اور ایک نجی قیام گاہ میں سکونت پذیر ہے جہاں ایک کمرے میں کئی کئی لوگ ٹھس ٹھسا کے رہتے ہیں۔ یہ جگہیں کچھ اس طرح کا تاثر قائم کرتی ہیں جیسے بڑی بڑی قیام گاہوں کو جیلوں میں بدل دیا گیا ہو یا جیسے بڑی بڑی جیلوں کو قیام گاہیں بنا دیا گیا ہو۔ یہاں کے بیش تر مکین، جن میں اکثریت نو جوان مرد طلبہ کی ہے، سگریٹ کے بے شمار ٹوٹے، بھڑکے خالی کین اور میلے کپڑوں کا گند پیدا کرتے رہتے ہیں، سوائے اس لڑکے کے جو توڑ و کے ساتھ

اس کے کمرے میں رہتا ہے۔ یہ لڑکا جغرافیہ کا طالب علم ہے، ہکلاتا ہے اور صفائی کے لیے اس کے خبط کی وجہ سے لوگ اسے رضا کار فوجی کہہ کر پکارتے ہیں۔ کوئی بھی انتہا تو رو کو پریشانی میں مبتلا نہیں کرتی۔ فلسفیانہ ذہن کا مالک اور قریب قریب خود تک محدود رہنے والا تو رو اپنے کالج کے دنوں کو یاد کر کے ان کے بارے میں یوں لکھتا ہے: ”پوریت سے نیرو آزاد ہونے کی مہارت حاصل کرنے والا زمانہ۔“

مگر تب ایک دن اچانک ایک لڑکی سے اس کا اتفاقاً آشنا سامنا ہو جاتا ہے جو اس کے ساتھ پڑھتی ہے اور اسی کے آبائی علاقے سے نوکیلو آئی ہوتی ہے۔ لڑکی کا نام نوکو ہے جو اس کے بہترین دوست کرو کی مینوس ہوئی ہے اور تب تک معشوق رہتی ہے جب تک کرو کی خودکشی نہیں کر لیتا۔ اس خودکشی سے ایسا بحران جنم لیتا ہے جس کے بعد تو رو اپنے ساتھیوں سے فاصلہ رکھنا شروع کر دیتا ہے اور ساتھ ساتھ نوکو کی پڑھتی ہوئی شکستہ نفسیات کی وجہ سے اس سے بھی لاتعلقی رہنے لگتا ہے۔

نوکو تو رو کو بتاتی ہے ”یہ ایسے ہی ہے جیسے میں دو حصوں میں بٹ گئی ہوں اور خود اپنا پیچھا کر رہی ہوں۔“ نوکیلو کی گلیوں میں ان دونوں کے میلوں تک خاموش رہتے ہوئے ساتھ ساتھ چلتے رہنے کے دوران ان دونوں کے درمیان ایک نیا تعلق پیدا ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ ایک ایسا تعلق جسے دونوں میں سے کوئی بھی سمجھنے اور بیان کرنے سے قاصر ہے۔ موسم بہار کے ایک دن اپنی سال گرہ کی شام نوکو بے اختیاری میں بہت کچھ بولنا شروع کر دیتی ہے اور جب تو رو کرفیو کا حوالہ دیتا ہے تو وہ سسکیاں لے کر رونا شروع کر دیتی ہے۔ ”ایک ایسے شخص کی مانند جو چاروں جانب اٹلیاں کرتا جا رہا ہو۔“ تو رو، نوکو کو تسلی دینا شروع کرتا ہے اور اسی دوران دونوں بستر میں پہنچ جاتے ہیں (اس دوران دونوں مباشرت کرتے ہیں)۔ اس واقعے کے کچھ دن بعد نوکو کوئی پیغام چھوڑے بغیر غائب ہو جاتی ہے اور تو رو کا چین قرار بھی اپنے ساتھ لے جاتی ہے۔

یہ سب کچھ اس واقعے سے کئی مہینے پہلے ہو رہا ہوتا ہے جب کیوٹو سے باہر پہاڑیوں میں واقع ایک سنی ٹوریم سے نوکو تو رو کو خط لکھتی ہے۔ یہ سنی ٹوریم ایک ایسی جگہ ہے جو زخمی روحوں کو پھر سے جوڑنے کے لیے بنائی گئی ہے۔ اب کی بار تو رو خود کو دو حصوں میں بٹا ہوا محسوس کرتا ہے، ایک حصہ تو رو کی صحت یابی اور واپسی کا انتظار کرتا ہوا اور دوسرا حصہ ابھی بھی ایک رضا کار فوجی کے ساتھ ایک کمرے میں رہتا ہوا، پکچر لیتا ہوا اور ایک ہم جماعت لڑکی میدوری سے تعلق استوار کرتا ہوا۔

میدوری نوکو سے یک سر مختلف ہے، ایک متحرک لڑکی، کسی چھوٹے سے جان دار کی طرح جو برسات شروع ہوتے ہی دنیا میں آدھمکتا ہے۔ ”کزو کی کی خود کشی سے تو روکو جو صدمہ پہنچا، اس سے اسے یہ احساس ہوا کہ موت ہمیشہ ہمارے ساتھ موجود رہتی ہے، ہم مسلسل جیتے رہتے ہیں اور سانسوں کے ذریعے اسے اپنے جسم میں داخل کر کے مٹی کی باریک تہہ کی صورت میں جمع کرتے رہتے ہیں۔“ میدوری جو مختصر اسکرین پسندی ہے اور میک اپ کو کسی ہتھیار کے طور پر استعمال کرتی ہے، مٹی کی اس تہہ (موت) کو دور اڑاتی رہتی ہے۔

کچھ حوالوں سے ’نارو‘ تین ڈوڈا کا منظر نامہ بھی مورا کامی کے باقی عجیب و غریب کام کی طرح خلفشار میں مبتلا کرنے والا اور پریشان کن ہے۔ یہاں پڑھنے والے کو حقیقی گھر نہیں ملیں گے، صرف کچھ مہربان ادارے ہیں جیسے اسکول، یونیورسٹیاں، اسپتال۔ محفوظ پناہ گاہیں کہیں نہیں نظر آئیں گی اور محبت بھی غیر مشروط دکھائی نہیں دے گی۔ یہاں عقل مندی ایک بے فائدہ کھیل کی مانند ہے۔ ایک شخص اگر کسی دوسرے شخص کو تسلی یا دلاسا دیتا ہے تو وہ اپنی ذاتی قیمت پر ایسا کرتا ہے۔ ریکو جو کہ سنی ٹوریم میں نوکو کی عقل مند اور قدرے بے تکلف ساتھی ہے، خود کو ماچس کی ڈیا کے اطراف میں لگے پاؤں سے تشبیہ دیتی ہے جو ہمیشہ دوسروں سے شعلہ برآمد کرنے میں مددگار ہوتا ہے مگر خود خاموشی سے پڑا رہتا ہے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شادمانی کسی خفیہ اندیشے کو نظر انداز کرنے کا نام ہے۔ جب تو رو، نوکو سے ملنے جاتا ہے، وہ اسے چراگاہ میں موجود کنویں کے بارے میں بتاتی ہے۔ چراگاہ اور جنگل کی سرحد جہاں ملتی ہے وہاں ایک تاریک خلا کے بارے میں، جس کی گہرائی خوف زدہ کر دینے والی ہے مگر یہ بات کسی کو نہیں معلوم کہ وہ حتمی طور پر کس جگہ موجود ہے۔ کسی بھی لمحے میں ”کوئی اس میں گر سکتا ہے اور یوں اس کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔“ اب یہ بات غیر متعلقہ اور غیر اہم ہے کہ یہ کنواں نوکو کے پرانندہ ذہن کی بجائے واقعتاً کہیں باہر بھی موجود ہے یا نہیں، جو بات اہم ہے وہ یہ کہ اس کنویں کا ذکر جس قسم کی جذباتی خلیج کی نمائندگی کرتا ہے وہ قطعی طور پر حقیقی ہے۔ کزو کی اسی کنویں میں گر گیا اور نوکو اس کے کنارے پر کھڑی لڑکھڑاتی رہ گئی۔

تیس سال کی عمر میں اگر تو رو اس جذباتی خلیج کا شکار نہیں تھا، تو وہ کم از کم دورا ہے پر ضرور کھڑا تھا۔ اس دورا ہے کے ایک طرف وہ خاموش، مہربان اور واضح محبت ہے جو وہ نوکو کے لیے محسوس

کرتا ہے، ایک جامد وساکت محبت جس کا حال نا آسودہ اور مستقبل غیر یقینی ہے اور دوسری جانب میدوری ہے جو تورو میں اس طرح کا احساس چگاتی ہے جو خود کار ہے، رواں دواں ہے، زندہ جاوید ہے، سانس لیتا ہوا، پھڑکتا پھرتا ہوا اور ارتعاش پیدا کرتا ہوا، اور ان دونوں سے پرے کہیں کزدکی کی مسلسل آنے والی یاد ہے جو اس کی یادوں میں دائمی طور پر سترہ سال کا نو جوان بن کر زندہ ہے اور نوکو اور حتیٰ کہ تورو کو بھی بلوغت سے آگے بڑھنے کی نصیحت کر رہا ہے۔

اگر یہ ناول محض محبت کی ایک داستان ہوتا تو نوکو یا میدوری میں سے کوئی ایک کردار پر وقار انداز میں الگ ہو جاتا اور دوسرے کے ساتھ تورو ایک قدم آگے بڑھ کر بالغ نظری کی دنیا میں قدم رکھ چکا ہوتا۔ مگر مورا کامی کی خاصیت یہ ہے کہ وہ واہموں کو ضبطِ تحریر میں ضرور لاتا ہے مگر وہ پریوں کی کہانیاں اس میں شامل نہیں کرتا۔ تورو جو کہ خود کو دھوکہ دیتے ہوئے بھی اپنے اخلاقی معیار پر پورا اترنے کی کوشش کرتا رہتا ہے، آخر میں نہ نجات ہی پاسکتا ہے اور نہ اس کشمکش کا کوئی حل اسے سوچتا ہے۔ بلکہ اس کے پاس اگر کچھ بچتا ہے تو وہ ہیں ماضی کی یادیں اور ایک نغمہ جو ہمیشہ اسے کپکپاہٹ کا شکار کرتا رہے گا۔

○○○

ایک تاریک نقطہ نظر

ارونگ ہوو / سید کا شرف رضا
شائع شدہ: نیویارک ٹائمز، تیرہ مئی انیس سو اناسی
ناپل کے ناول ”دریا میں ایک موڑ“ پر تبصرہ

اگر صرف ٹیلنٹ کی فراوانی کی بات کی جائے تو اس وقت دنیا میں یہ مشکل ہی کوئی اور ادیب زندہ ہوگا جو وی انیس ناپال سے آگے نکل سکے۔ ہم ایک ناول نگار سے جو بھی کچھ چاہتے ہیں وہ اُن کے ناولوں میں مل جاتا ہے۔ کہانی میں تناؤ برقرار رکھنے کی قریب قریب کوئریڈ کی سی صلاحیت، انسانی معاملات سے ایک سنجیدہ سروکار، چک دار انگریزی نثر، ٹھوس حس مزاج، مختلف امور سے متعلق ایک ذاتی نقطہ نظر۔ سب سے بہتر یہ کہ وہ ایک ایسے ناول نگار ہیں جو اپنا ذہن استعمال کرنے سے ڈرتے نہیں۔ وہ امریکا کے اس عمومی خیال کا مضحکہ اڑائیں گے کہ ذہن پر زور دینے سے کسی مصنف کی توانائی زائل ہو جاتی ہے۔ ان کے ناول خیالات سے بھرپور ہیں، جو تجرید کی ڈھیروں کی طرح نہیں بل کہ فکشن کے دیگر عناصر کے ساتھ ایک عنصر کی حیثیت سے موجود ہیں اور جو بیابان کے رواں دواں چشمے میں کسی سیال کی طرح بہتے چلے جاتے ہیں۔

ہندو والدین کے ہاں ٹریڈاؤ میں انیس سو تیس میں پیدا ہونے والے ناپال نے ایک پرانے (Outsider) کی طرح زندگی گزاری ہے، پہلے تو تقدیر کی وجہ سے اور پھر، بظاہر، ایک سوچے سمجھے فیصلے کے تحت۔ اس بھارت سے متعلق ان کی معلومات، جہاں سے اُن کا خاندان پھوٹا، زیادہ وسیع نہیں، نہ ہی وہاں سے متعلق ان کے احساسات تبدیلی سے محفوظ و مامون ہیں۔ وہ رہتے انگلستان میں ہیں لیکن کوئی بھی انہیں انگریز نہیں سمجھ سکتا۔ تو پھر وہ ہیں کیا؟ میں کہوں گا ”پوری دنیا کے ادیب،

زبان اور ادراک کے ماسٹر، ہمارے لیے ایک زہر خند بہ لب نعت۔“

ناپال نے کہا تھا کہ ”ہر ادیب کو بالآخر خود اپنے آپ پر ہی انحصار کرنا پڑتا ہے، لیکن اگر اس کے ہاں کوئی روایت بھی ہو تو یہ بہت زیادہ عملی طریقے سے اس کی مددگار بھی ہوتی ہے۔ انگریزوں کی روایت میری روایت نہیں تھی مگر انگریزی زبان کی روایت ضروری میری روایت ہے۔ مگر نسل سے خود کو اکھاڑے جانے کا یہی عمل (Deracination) ہے جس سے وہ ناول نگاری کے لیے اپنی طاقت اخذ کرتے ہیں۔ یہ عمل انھیں ایک فولادی نقطہ نظر، حاشیے کی طرح خراش ڈالتی ہوئی ریانت داری اپنانے میں مدد دیتا ہے۔ یہ عمل انھیں ایک سرد مہر صراحت (Precision Cool) پر آمادہ کرتا ہے، جس میں وہ اعتبار اپنی ہی آنکھوں پر کرتے ہیں۔“ ”ان آفری مٹیٹ“ (آنکھوں کو چندھیا دینے والا بھرپور ناول)، ”گوریلاز“ اور اب شاید ان سب سے بہترین ”دریا میں ایک موڑ“ (A Bend in the River) میں ناپال ”تیسری دنیا“ کے نو آزاد ملکوں میں زندگی گزارنے کے امتحان اور نامتقلیت سے لڑتے بھڑتے ہیں۔ وہ قدیم طرزِ زیست رکھنے والے انسانوں کی اخلاقی سحر انگیزی سے متعلق کسی رومانی حماقت سے یا خون آلود ہاتھوں والے آمروں کی عظمت کے خیالات سے بالکل آزاد ہیں۔ نہ ہی ان کے ہاں کالونیل ازم سے متعلق اہل مغرب کا ساسر پرستانہ رویہ یا ناسمجھا ملتا ہے۔ وہ ایک ٹھوس روح رکھنے والے ادیب ہیں جنہیں معاصر تاریخ کے زیادہ تر حصے کی غلاقت سے متعلق کوئی شک و شبہ نہیں اور خاص طور پر یہ بھی کہ وہ اس تاریخ کے اثرات سے متعلق بھی پُر امید نہیں۔

لیکن انیس سو اسیٹھ میں اس کتاب کی اشاعت کے بعد سے ناپال مزید مستعد ہو گئے ہیں۔ حال ہی میں انھوں نے کریمین اور افریقہ کے بارے میں جو فکشن لکھا ہے اس کے بعد وہ بالکل ہی ”پسند کے قابل“ رہ گئے ہیں کیوں کہ اب وہ پرفارمنس نہیں دکھاتے اور کسی کو خوش کرنے کی کوشش بھی نہیں کرتے۔ وہ ان بد قسمت ملکوں کے بارے میں اب ایک پیچیدہ اور الجھی ہوئی بصیرت کی مٹھی میں ہیں جنہوں نے اپنے قبائلی ماضی کا تختہ الٹ دیا ہے یا جن ملکوں نے اپنے کالونیل ماضی سے آزادی حاصل کر لی ہے، لیکن جو جدیدیت کی غیر یقینی نعمتوں تک پہنچ نہیں پا رہے۔ ناپال آزادی کے دعووں کے کھوکھلے پن اور بہتے ہوئے لہو کی، رزائی کی فکر میں غلط ہیں۔ ان کے ناول پڑھتے ہوئے انسان خود کو ایسے غیر آرام دہ تاثرات کی طرف جانے پر مجبور پاتا ہے کہ خود تہذیب کا آدرش ہی کتنی کمزور بنیادوں پر کھڑا ہے۔ ایسے تاثرات جو دانش ورانہ تعصبات اور طے شدہ سیاسی

خیالات کو چھوڑ کر رکھ دیتے ہیں، لیکن یہی تو ایک ایسی چیز ہے جو ادب کو کرنی چاہیے۔

”دوریا میں ایک موڈ“ کا وقوع مشرقی افریقہ کے ایک ایسے ملک میں ہے جس کا کوئی نام نہیں دیا گیا، شاید یہ ملک کچھ کچھ یوگنڈا جیسا ہے لیکن بالآخر یہاں ناپال اپنے اصل میدان میں اترے ہیں۔ یہاں آزادی جیسی چاہکی اور خانہ جنگی ختم ہو چکی ہے۔ ”دی بگ مین“ تاحیات صدر ہے اور ملک پر اپنی شعلہ بیانی، دھوکے بازی، ساحری کے علاوہ تشدد کے معاون ہاتھ کی مدد سے حکومت کر رہا ہے۔ ملک میں ایک نیا انتظام حکمران ہے ”سیاہ فاموں نے سفید فاموں کے جھوٹ اپنال لیے ہیں۔“

ناول کے مرکز میں سلیم کا کردار ہے، بھارتی خاندان سے تعلق رکھنے والا ایک مسلمان، جس کے متعلقین کئی نسلوں سے ایک ساحلی قصبے میں رہ رہے ہیں اور خاموشی سے تجارت کر رہے ہیں اور روایت پرستی میں دھنسے ہوئے ہیں۔ سلیم جو بہ یک وقت راوی بھی ہے اور ناول کا مقتدر شعور بھی، ایک اچھا آدمی ہے۔ دوسروں پر اثر چھوڑنے والا، سوچنے والا، مگر دانش ور نہیں (اور اس کے دانش ور نہ ہونے کے باعث کچھ مشکلات بھی پیش آتی ہیں کیونکہ ناپال کو معاملات سے سلیم کی محدود ہی واقفیت ہی کے ذریعے کچھ فیصلہ کن انداز کے پیچیدہ تاثرات زبردستی قاری تک پہنچانے ہیں۔) سلیم افریقہ میں بھارتی آباد کاری سے متعلق خودکلامی کرتا ہے، ”ہمارا طرز زندگی قدامت پر مبنی تھا اور قریب قریب ایسا تھا جس کے آگے کوئی راستہ موجود نہیں تھا۔“ وہ ایک پر ایسا ہے اور معاملات کو ایک پر اے ہی کی سی اعصاب زدگی کے ساتھ دیکھ رہا ہے۔

ملک، جو شاید سلیم کا بھی ہے، اب جدید تاریخ میں یا شاید اس کی ایک کھردری سے نقل میں داخل ہو چکا ہے۔ متاثر کن عمارتیں اوپر اٹھ رہی ہیں، کسی واضح مقصد کے بغیر، مقامی سخت جانوں کو باندھ باندھ کر فوج میں بھرتی کیا جا رہا ہے، تو جوانوں کو اسکولوں اور یونیورسٹیوں کی جانب بھیجا جا رہا ہے۔ آبادی ریڈیو پر ”بگ مین“ کا تین تین گھنٹے کا خطاب سنتی ہے۔ غیر زر خیز علاقے میں رہنے والے سیاہ فام ہوں، ساحل پر رہنے والے بھارتی ہوں یہاں تک کہ وہ لرزاں مقتدر طبقہ ہو جسے ملک کا انتظام چلانا ہے، سبکی کے اس ملک میں سب کچھ ناطے شدہ اور ”بگ مین“ کے اشارہ آبرو کا محتاج ہے۔ یہ شاید ایک ملک تو ہے مگر کوئی منظم معاشرہ نہیں۔ قبائل کے زوال، قصبوں میں موجود تمام ہی سماجی طبقات کی کمزوری اور خود پراعتاد کرنے والے کسی دانش ور حلقے کی غیر موجودگی، ان سب کی وجہ سے

فوج طاقت کا واحد ذریعہ بن جاتی ہے اور فوج کے اندر اور اس سے بھی، وپر خود بگ مین۔

میں اس نامعقولیت کو آپ کے سامنے پیش کر رہا ہوں، جیسا کہ مجھے کرنا بھی چاہیے۔
 ناپال اسے بہت درست اور متحرک تفصیل کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ جب سلیم کپڑوں اور لین ولیم
 (فرش پر بچھایا جانے والا ایک قسم کا ٹاٹ۔ مترجم) کی ایک چھوٹی سی دکان کھولنے کی غرض سے
 اندرون ملک دریا کے ایک موڑ پر واقع ایک قصبے کا سفر کرتا ہے تو وہ ”افریقی غصے“ کی پہلی لہر کا سامنا کرتا
 ہے جیسے یہ کئی دہائیوں کی استبدادی ذلت کا جواب ہو۔ ”بڑے بڑے لان اور باغ ایک بار پھر جھاڑ
 جھنکاڑ کی جانب لوٹ آئے تھے، سڑکیں غائب ہو گئی تھیں، کنکریٹ یا گارے کی کھوکھلی اینٹوں سے
 بنی سفید، ٹوٹی پھوٹی دیواروں پر انگوڑی کی ٹیلیں اور آو رہ جڑی بوٹیاں چڑھ آئی تھیں۔“ یہ بھوتوں کا قصبہ
 ہے مگر بھوت واپس آتے ہیں اور سلیم وہاں ایک چھوٹا موٹا سارا ست ڈھونڈ لیتا ہے۔

ناول کے دو مرکزی دھارے ہیں سوچ، بچار اور بیانیہ، یہ دونوں ایک مبہم سے انداز میں
 متوازی دھارے بننے ہیں۔ سلیم کا ضمیر پیش منظر کی جگہ گھیرتا ہے اور جو نئے افریقہ کو سمجھنے کی بڑے
 شعوری طریقے سے کوشش کر رہا ہے، اس پیش منظر کے ذرا پیچھے بے منطق اور ڈراؤنے سیاسی اقدامات
 ہیں جن کی ڈوری بگ مین ہلا رہا ہے۔ یہ اقدامات تفصیل سے بیان نہیں کیے گئے، ناپال کچھ مقامات پر
 طنزیہ سے تبصروں تک ہی خود کو محدود رکھتے ہیں۔ قصبے کو جراثیم سے محفوظ رکھنے کے سلسلے میں ایک حکم
 نامہ ہر اہل کار کو ”جراثیم کش“ میں تبدیل کر دیتا ہے جو ”کچرے کی پہاڑیوں میں ٹیکسیوں اور ٹرکوں کے
 ساتھ چمچیں چھپائی کھیلنے ہیں۔“ ایک مقامی اہل کار کو ایک منحوس خواب دکھائی دیتا ہے جس میں بگ
 مین اپنے ماتحتوں کو صبح سویرے ہونے والی مزائے موت پر عمل درآمد کی ایک کارروائی کے لیے طلب
 کرتا ہے جس میں اُن اہل کاروں میں سے صرف ایک کو مرنا ہے، لیکن اُن میں سے کسی کو نہیں معلوم
 کہ وہ مرنے والا کون ہوگا، اوپر لی سطح پر ”دریا کا ایک موڑ“ طنزیہ مشاہدات کے ایک جال کے طور پر
 زیادہ ابھر کر سامنے آتا ہے جو اپنے پیش رو ناول ”گوریلا“ سے کم ترفیب انگیز ہے، لیکن یہ اُس سے
 زیادہ بہتر اور گہرا ناول ہے کیوں کہ ناپال اب نفسیاتی اور اخلاقی تناؤ تخلیق کرنے کی اپنی وہی
 صلاحیت میں استاد کا درجہ حاصل کر چکے ہیں، چاہے اس ناول میں واقعات بہت کم رونما ہوتے
 ہوں۔ تمام معاون کردار اس تناؤ میں معاونت کرتے ہیں۔ ہمیش نامی ایک اور بھارتی شعوری کوشش
 کرتا ہے کہ خاندانی زندگی کو تاریخ کے حملوں کے خلاف ایک دیوار بنادے۔ ایک بلجیمن پادری قبائلی

کھوٹے اکٹھے کرتا رہتا ہے، اگرچہ یہ کھوٹے واضح طور پر گھسے پٹے ہیں، اس دنیا کی طرح جہاں سے یہ آئے ہیں۔ قبائلی جنگل بیلے (دی ٹش) سے آنے والی ایک طاقت ور خاتون تجارت کرنے آتی ہے اور سلیم سے درخواست کرتی ہے کہ وہ اُس کے بیٹے فرڈیننڈ کی دیکھ بھال کرے جو اب قصبے میں ایک طالب علم ہے اور قوی وقار سے متعلق نعرے دہرانے لگا ہے۔

ریمنڈ کا کردار سب سے شان دار ہے۔ یہ ایک سفید فام دانش ور ہے جو بگ مین کی تقاریر میں پیرس کی مخصوص منطق کے نائکے جوڑتا ہے۔ ریمنڈ کی عظیم الشان احمقانہ باتوں کو دکھانے میں، جو لگتا ہے کہ براہ راست ”نیا زمانہ“ (Les Temps Modernes) فرانس کا مشہور میگزین) کے صفحات سے برآمد ہوئی ہیں، ناپال بڑے حیرت انگیز طریقے سے بد معاشی دکھاتے نظر آتے ہیں۔ اپنے مقامی ملاحوں کو بگ مین کی عظمت پر لیکچر دیتے ہوئے ریمنڈ اُن سے کہتا ہے کہ وہ اُن نہ ختم ہونے والی تقاریر کو سماعت کریں اور اُن میں ”وہ سر“ ملاحظہ کریں:

”جس میں ایک نوجوان اپنی ماں کو درپیش ذلتوں پر دیکھی ہو رہا ہے، جو ہوٹل کی خادمہ ہے۔ میرا نہیں خیال کہ زیادہ لوگوں کو یہ علم ہے کہ اس سال کے اوائل میں (بگ مین) اور اُس کی پوری حکومت نے افریقہ کی اس عورت کے گاؤں کی زیارت کی۔ کیا پہلے کبھی ایسا ہوا ہے؟ کیا اس سے پہلے کسی حکمران نے افریقہ کے کچھڑے ہوئے علاقوں کو تقدیس فراہم کرنے کی کوشش کی ہے؟ نیکی کا یہ کام تو ایسا ہے جسے دیکھ کر آنکھوں میں آنسو بھر آتے ہیں۔“

اس پیروڈی کے بعد آتی ہے دل سوزی۔ ریمنڈ کو بگ مین جلد ہی نکال باہر کرتا ہے اور وہ استعمال کے بعد پھینک دیا جانے والا ایک اور دانش ور بن جاتا ہے، جس کے فقرے اب کارآمد نہیں رہے۔ بگ مین کو تنہا گن انداز میں غلبہ پانے کا ملکہ حاصل ہے اور وہ اپنی فوج میں کٹوتی کر دیتا ہے (اپنے اُن سفید فام رضا کاروں کی مدد سے جنہیں وہ نہایت عمدہ طریقے سے سامنے لایا ہے اور جو بے بنائے قاتل ہیں) تاکہ اُس کے ممکنہ حریفوں کا خاتمہ کیا جاسکے۔ ملک کے نئے طبقہ، اُمراء کو، جو کھروار، ڈرپوک، لالچی مگر آدرش پسندی کا شکار ہے، مستقل حاشیے پر رکھا جاتا ہے، وہ بگ مین کے ہاتھوں میں مسلسل آلہ کار بنے ہوئے ہیں لیکن ایک ایسا آلہ کار جس سے ڈرنے کی اُس کے پاس وجوہات موجود ہیں۔ اس سب سے سمجھوتہ ہونے والے بھارت نژاد ہمیش کے لیے ”ایسی بات نہیں ہے

کہ یہاں کوئی درست اور غلط راستے نہیں ہیں۔ بات یہ ہے کہ یہاں درست راستہ ہے ہی نہیں۔“
 سلیم، جو زیادہ صابر ہے، اُس کے نزدیک ”باہر سے آنے والوں“ کی اخلاقی ذمہ داری یہ ہے کہ
 انتظار کریں، صبر کریں اور فیصلے صادر کرنے سے گریز کرنے کی کوشش کریں۔

لیکن بالآخر بڑے قطری طور پر وہ بھی ایک قسم کی، یوسی کی جانب تشکیل دیا جاتا ہے۔ وہ
 روز بہ روز بڑھتے ہوئے اس احساس کے سبب غم زدہ ہو جاتا ہے کہ کم از کم بگ مین کے ملک میں
 انسانی کوششیں راکھ ہو کر کوڑے کا حصہ بن جائیں گی جب کہ تصورات اور آورش محض اقتدار کے
 حصول کے لیے اوٹ بن کر رہ جائیں گے۔ ہمارے پاس خود سے خود کو بچانے کے لیے صرف چند
 مہذب اصول و روایات ہی ہیں اور وہ اگر کارگر بھی ہوں تو محض ایک کمزوری ڈھال ثابت ہو سکتی ہیں۔

ناول کے آخر میں بگ مین ملک کو ”انقلاب زدہ“ کر دیتا ہے اور سلیم کی چھوٹی سی دکان
 مقامی شہری تھیوٹم کے حوالے کر دیتا ہے جو ”چاہتا ہے کہ میں اُسے اپنا پاس تسلیم کروں۔ اس کے ساتھ
 ساتھ وہ یہ بھی چاہتا تھا کہ میں اسے ایک غیر تعلیم یافتہ اور ایک افریقی کی حیثیت سے رعایت بھی
 دوں۔ وہ بہ یک وقت مجھ سے عزت بھی چاہتا تھا اور یہ بھی چاہتا تھا کہ اسے برداشت کیا جائے، بلکہ
 ترحم کا سلوک کیا جائے۔ وہ چاہتا تھا کہ میں اس کے ماتحت کا کردار ادا کروں اور ایسا لگے کہ جیسے میں
 اس پر مہربانی کر رہا ہوں۔“

سلیم کو گرفتار کر کے جیل میں ڈال دیا جاتا ہے اور اسے آخر کار قصبے کا نیا کمشنر فرڈیننڈ پچاتا
 ہے جو ابھی کل ہی گاؤں میں ادھر ادھر لڑھکنیاں کھاتا پڑتا تھا۔ اس فرڈیننڈ کے ساتھ کچھ ہو گیا ہے،
 اسے سچائی تک جزوی مگر اہم رسائی حاصل ہو گئی ہے۔ سلیم کو پچاتے ہوئے وہ ایک تقریر کرتا ہے جو
 اس شان دار ناول کے کلائمکس پر سامنے آتی ہے۔

”ہم سب جہنم میں جا رہے ہیں اور ہر شخص اپنی ذات کے اندر اس بات کو جانتا ہے۔
 ہمیں مارا جا رہا ہے۔ کسی چیز کے کوئی معنی نہیں رہے۔۔۔ ہر شخص چاہتا ہے کہ وہ پیسے
 بنائے اور بھاگ جائے، لیکن کہاں؟ یہ ہے وہ سوال جو لوگوں کو پاگل کیے دے رہا ہے۔
 وہ محسوس کرتے ہیں کہ وہ اس جگہ کو بھی کھوتے جا رہے ہیں جہاں انہیں بھاگ کر جانا
 تھا۔ میں جب دارالحکومت میں ایک کیڈٹ تھا تو میں نے بھی یہی چیز محسوس کرنی شروع
 کی۔ مجھے محسوس ہوا کہ میں نے خود کو جو اتنی تعلیم دلائی ہے اس کا کوئی فائدہ نہیں۔ میں

یہ سوچنے لگا کہ میں پھر سے بچہ بننا چاہتا ہوں، کتابوں کو بھول جانا چاہتا ہوں۔۔۔ پس
مانندہ دہی علاقے خود کو ہی چلا رہے ہیں، لیکن بھاگ کر جانے کے لیے کوئی جگہ نہیں۔“

اس سے آگے ناپال ہمیں اُمید کی کوئی اطلاع یا اپنے نقطہ نظر کا کوئی گنگنل نہیں دیتے۔ ہو
سکتا ہے کہ وہ حقیقت جس سے وہ دوچار ہیں انھیں اسے ایک دھیمی سی آواز کے علاوہ کچھ بتانی ہی نہ
ہو۔ یہاں ایک پیچیدہ ادبی و اخلاقی مسئلہ درپیش ہے جسے اگر طے کیا بھی جاسکتا ہو تو اس کے لیے چند
جملے کافی نہیں ہوں گے۔

ایک ناول نگار جو کچھ دیکھتا ہے، اس کے ساتھ اُسے وفادار ہونا ہوتا ہے اور کچھ ہی ناول
نگار اتنا اچھا دیکھ سکتے ہیں جتنا اچھا ناپال دیکھتے ہیں، اس کے باوجود انسان سوچتا ہے کہ آخر ایک سنجیدہ
ادیب کیا اپنے تحریر کردہ کسی منظر کی لاچارگی کو ہی اپنی بصیرت کی حد بن جانے کی اجازت دے کر صبر کر
سکتا ہے۔ دوستوئیسکی، کوزیڈ اور توئرکینف جیسے ناول نگار جو سیاسی زندگی کے تکلیف دہ پہلوؤں سے
بھی سروکار رکھتے تھے، انھوں نے بھی ان پہلوؤں کو ”سر کرنے“ اور اُن سے ”بالا تر ہونے“ کی جدو
جہد کی۔ ناپال تو اس وقت ایسا لگتا ہے کہ اپنی دریافت کردہ سچائیوں میں محصور ہیں اور اُن سے ماورا
جانے میں کامیاب نہیں ہو پا رہے۔ یہ یقینی طور پر ایک معزز مشکل ہے جو اس سے کہیں بہتر ہے کہ آدمی
کسی جذباتی یا نظریاتی اُبال کی کوشش دکھانے میں موٹ ہو جائے لیکن اس کی ایک قیمت تو ہے۔

میں یہ سوال بہت بے سکونی کے ساتھ اٹھا رہا ہوں، کیونکہ ناپال کو بار بار ”عقبت“ ایٹھانات
اور اقدار کی درخواستوں سے تنگ کرنا (اور ناپال کو آسانی سے کسی چیز پر مجبور نہیں کیا جاسکتا) وہ آخری چیز
ہوگی جو میں چاہوں گا۔ شاید وہ موضوع، جس نے انھیں گرفت میں لے رکھا ہے اور لمحہ موجود، جس
میں ناپال جی رہے ہیں ان کے ہوتے ہوئے اُن کے پاس اور کوئی راستہ موجود نہیں ہے۔ شاید ہمیں
اسی بات پر مطمئن ہو کر بیٹھ رہنا پڑے کہ اپنے سخت، نجوس اور شاندار طریقہ کار کے ساتھ ناپال اپنی
آنکھوں کے سامنے موجود تلخی کو مضبوطی سے گرفت میں لیے رکھتے ہیں۔

○○○

۱۔ اردو نگ ہوو متحدہ کتابوں کے مصنف ہیں جن میں ”سیاست اور ناول“، ”ہمارے باپوں کی دنیا“ اور
حال ہی میں شائع ہونے والی کتاب ”جشن اور حملے: ادبی اور ثقافتی تہذیبوں کے تیس سال“ شامل ہیں۔
وہ نیویارک کی ٹی یونیورسٹی کے گریجویٹ سینٹر میں انگریزی پڑھاتے ہیں۔

اندھا قاتل

جان اُپڈانک / سید کاشف رضا

زاکرون میں محبت اور ہجر

ڈبل ڈے، شائع شدہ من دو ہزار

مارگریت ایٹ ووڈ کا نیا ناول، بھرپور اور پیچ دار، اپنا بیانیہ پانچ سطحوں پر آگے بڑھاتا ہے:

۱۔ آئرس چیز گرین، انیس سو سولہ کی پیدائش اور انیس سو نوے کے اواخر میں کم زور دل کے سبب زندگی کی بازی ہارنے والی، اپنی حالیہ یومیہ زندگی کا احوال قلم بند کرتی ہے۔ اس میں موسم، ٹیلی ویژن اور کنیڈا کے چھوٹے سے ساحلی شہر پورٹ نکونڈ روگا میں اس کی مختصر مگر مہم جو یا نہ چہل قدمیوں کا ذکر ہے جہاں اس کے دادا کی بتائی جانے والی بیٹن فیکٹری میں اب وہ کانیں اور بوتلیں قائم ہیں۔ وہ وہاں اکثر چہل قدمی کرتے ہوئے جاتی ہے اور کوئی گریسلن نامی دکان پر تھوڑا بہت، غیر اطمینان بخش سا کچھ کھاتی بنتی ہے اور اس دوران نوٹ کرتی ہے کہ وہاں کا بسکٹ یا 'کوکی' (Cookie) کیسے 'اتنا بڑا، جیسے کسی گائے کے گوبر کا اُپلا ہو، یہ لوگ بسکٹوں کو بنانے کیسے لگے ہیں، بے ذائقہ، ترشے والا، چکنا' یا پھر کسی ڈونٹ کی دکان پر جہاں کوئی اور نج کر لے ایسے پڑا ہوتا ہے جیسے 'میری شریانوں سے ریتلی مٹی کی طرح کوئی شے نکل کر آئے اور جہی کے تھکے کی ہی شکل اختیار کر گئی ہو۔' اس کی بھوک مسلسل کم ہو رہی ہے۔

۲۔ آئرس آغاز سے اختتام کے خاصے قریب تک اپنی زندگی کے بارے میں بھی بتاتی ہے جو قصبے کے سب سے بڑے فیکٹری مالک کی دو پوتیوں میں سے بڑی والی پوتی کی حیثیت سے شروع ہوئی اور جس کا بچپن اس نے اولیوں نامی خاندانی منیشن میں گھر میں بند رہ کر گزارا۔ اس کے

والد نورول چیز تین بھائیوں میں سب سے بڑے اور ان میں سے پہلی عالمی جنگ میں زندہ بچ رہنے والے بھائی تھے اور جو اُس جنگ سے اپنی ایک آنکھ ایک زخمی ٹانگ اور شراب خوری کی عادت کے ساتھ واپس آئے تھے۔ آئرس کی والدہ ایک نیک طبیعت خاتون تھیں جو اسقاطِ حمل کے دوران انتقال کر جاتی ہیں جب آئرس کی عمر نو سال ہوتی ہے۔ آئرس اور اس کی تین یا ساڑھے تین سالہ چھوٹی بہن لارا کی پرورش بنیادی طور پر گھر کی نوکرائی رہنی کرتی ہے جو ”جوگ دریا کے جنوب مشرقی کنارے پر گھروں کی ایک قطار“ سے آئی تھی ”جہاں فیکٹری کارکن رہا کرتے تھے۔“ رہنی افتادگانِ خاک کے مشکل سے پسند آنے والے مقولوں سے بھری پڑی ہے جیسے ”گوہ نہ ہو تو پھول بھی نہ اُگیں۔“ گھر میں ٹیوٹر آتے جاتے ہیں اور والد صاحب کی توجہ کاروبار، زن بازی اور جنگ کی یادوں میں مٹی رہتی ہے، وہ جنگ جس سے وہ ہریہ ہو کر واپس آئے تھے۔ لڑکیاں بڑی ہو کر نیم وحشی نکلتی ہیں۔ اٹھارہ سال کی عمر میں آئرس کو شادی کے لیے ایک ترقی کرتے ابھرتے ہوئے تھیں شخص رچرڈ گرینٹن کے سپرد کر دیا جاتا ہے جو اس سووے میں بین فیکٹری کا انتظام حاصل کر لیتا ہے جو تب عالمی کساد بازاری کے سبب پانی سے بھری کشتی کی طرح تھی۔ آئرس ٹورنٹو میں ایک بے محبت مگر پوش شادی شدہ زندگی بسر کرتی ہے اور اس دوران دوسری عالمی جنگ آتی اور گزر جاتی ہے۔ اس دوران وہ ایک بچے، ایچی، کی ماں بنتی ہے۔ لارا جس نے اپنی والدہ کا آئیڈیل ازم ورثے میں پایا ہے جس کے پاس ”ایمان کی صلاحیت زیادہ“ ہے جو اسے پرہیز گاری کی طرف ہلاتی ہے، اسے اسکول سے نکال دیا جاتا ہے اور وہ استحقاقات سے محروم لوگوں کے بیمار گھروں اور سوپ کچن میں لمبے لمبے عرصے کے لیے غائب رہا کرتی ہے یہاں تک کہ، ناول کے پہلے پیرا گراف میں، وہ اپنی بہن کی کارروڑاتی ہوئی اسے پل کے نیچے ایک جھرنے میں گرا دیتی ہے جہاں اس میں آگ لگ جاتی ہے۔ یہ سانحہ وہ مرکزی واقعہ ہے جس کے گرد آئرس کی ڈائری نمایا دیں گھومتی پھرتی ہیں۔

۳۔ ”اندھا قاتل“ کے عنوان سے ایک الگ تحریر ہے جو ٹیلی گراف کی زبان میں اور زمانہ حال کے قاعدے میں ہے اور جس میں مکالموں کے دوران اقتباسی علامات بھی نہیں دی گئیں۔ یہ تحریر ایک بے نام ہیرو اور ہیروئن کی داستانِ محبت کے بارے میں ہے۔ لڑکی بالائی طبقے سے تعلق رکھتی ہے اور لڑکا پُرانے دھرانے کپڑے پہننے والا، اگرچہ تعلیم یافتہ اور پُرکشش شخص ہے جس کا

کیونٹنوں سے کوئی تعلق ہے اور جو کسی سے بھاگ رہا ہے۔ یہ لڑکا آئرس کی یادوں میں مستور ایک کردار سے مشابہت رکھتا ہے جس کا نام ایکس تھا ماس ہے اور جو یورپ سے تعلق رکھنے والا شیلی رنگت کا ایک قیمتی بچہ تھا جسے ایک پرسیٹرین پادری نے گود لے لیا تھا اور جو حال ہی میں ایک مسیحی اسکول سے فارغ التحصیل ہوا تھا۔ یہ مختصر چین ریس (Jean Rhys) کے سے اسلوب کا ناول انیس سو سینتالیس میں شائع ہوا تھا اور اس پر لکھا تھا کہ یہ لارا چیز کا موت کے بعد سامنے آنے والا کام ہے۔ اس کی اشاعت کا اہتمام آئرس نے کیا تھا اور اس واقعے کے اثرات پھر اس کی زندگی کی کہانی میں بھی دکھائی دیتے ہیں۔ تو جناب یہ ناول یہاں مارگریٹ ایٹ ووڈ کے نام کے تحت شائع ہوا ہے جو مختصر ہرگز نہیں۔ یہ مختصر والا ناول آئرس کے سوانحی بیانیے کے متوازی مختصر ابواب کی صورت میں سامنے آتا ہے۔

۳۔ مختصر ناول میں جب دونوں عاشق نورٹو میں ایک کے بعد دوسرے سے قسم کے کرائے کے کمروں میں ملتے ہیں، جنہیں بڑی محبت سے بیان کیا گیا ہے، تو ہیرو، جو ایک سوشلسٹ بھگوزا ہونے کے ساتھ ساتھ ایک سائنس فکشن رائٹر بھی ہے، اپنی محبوبہ کو محفوظ و مسکور کرنے کے لیے سیارہ زائکرون کی ایک کہانی بھی بنتا ہے جس کا سب سے شان دار شریکیل نورن ہے۔ وہاں فوروں اور پھولوں اور گاتے ہوئے پرندوں کے درمیان اشرافیہ جنہیں سٹل فارڈ کہا جاتا ہے، پلانٹنم سے بنے ہوئے ماسک اور ”شازکھڑ کے کوکون سے ہٹا ہوا ریشم جیسا کپڑا“ پہنتے ہیں اور ”کم جائیداد رکھنے والوں، نوکروں اور غلاموں“ یعنی گنی روڈ کا شکار کھیلتے ہیں۔ کیکیل نورن اپنے عمدہ قالینوں کی وجہ سے مشہور ہے جو غلام بچے بنتے ہیں جو یہ کام کرتے کرتے ”آٹھ سے نو سال کی عمر تک بچہ بچتے آندھے ہو جاتے ہیں۔“ ایک بار جب وہ اندھے ہو چکے ہیں تو وہ جسم فروشی، جیب تراشی یا کرائے پر قتل کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں۔ ایک اندھے قاتل کو ”دوبیوں پر قربان کی جانے والی کنواریوں“ میں سے ایک کو قتل کرنے پر مامور کیا جاتا ہے۔ کیوں کہ ان کنواریوں نے وہاں کے مقتدر مذہب پر اپنا اعتقاد کھودیا ہے سو جب ان کی گردنیں قطع کرنے کی رسم ادا کی جارہی ہوتی ہے اور بادشاہ بڑے پروہت کا کردار ادا کر رہا ہوتا ہے تو انہوں نے اب وہاں چیخنا چلانا بل کہ بادشاہ کو کاٹنے کی کوشش کرنا بھی شروع کر دیا ہے اس لیے اب ان کی قربانی سے بہت پہلے ان کی زبانیں کاٹنے کی روایت بھی فروغ پا رہی ہے۔

اندھا قاتل جب گوئی قیدی کے جسم کو چھوتا ہے تو اس کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ ایک ساتھ سیکیل نورن سے فرار ہو جاتے ہیں اور سرکار مخالف وحشیوں کے ہاتھوں پکڑے جاتے ہیں۔ یہ وحشی خود کو ”مسرت کے لوگ“ کہتے ہیں جب کہ ان کے دشمن انھیں ”سبائی کے لوگ“ کہتے ہیں۔ یہ غیر زمینی فتنا سی ان عاشقوں کی سماجی صورت حال کی پیروڈی کرتی ہے اور چوں کہ یہ ناول میں موجود ناول کے اندر موجود ایک اور ناول ہے، تو اپنے مرکز سے روشنی ہو کر کتاب کو حقیقت پسندی کی سطح پر بھی متاثر کرتا ہے اور انھیں روشن کر دیتا ہے۔ ایٹ ووڈ نے جس طرح اپنے مستقبل بایاتی ناول ہینڈ میڈ زئیل میں دکھایا تھا، سائنس فکشن کے سلسلے میں بھی آزمودہ کار ہیں۔ یہاں بھی زائیکرون سیارہ اس دنیا کے وقت سے باہر کی شے ہے لیکن جیسا کہ اس کی بار بار گفتگو روکنے پر مجبور راوی وضاحت کرتی ہے، اس سیارے میں اس زمین کی قدیم تاریخ، حیثیون یا ہٹائٹ لوگوں اور حورانی کے بایلی قانون کی گونج بھی سنائی دیتی ہے۔

ناول پر عمومی فرد جرم موباساں کے الفاظ میں یہ عائد کی جاتی ہے کہ ”یہ کہانی، یہ خوش باش جھوٹی بڑھیا“ یہ ناول ہمیں یاد دلاتا ہے کہ اس کی کہانی اس عمومی فرد جرم میں بھی توسیع کرتی ہے۔ ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ تاریخ، جو ”کائنات کی بد طبعی“ کی تجسیم ہے وہی بالآخر ایک اندھا قاتل ہے۔ تاریخ جو مظالم اور نسلی خاتموں کا پورا ایک ذخیرہ ہے۔

۵۔ اس ثانوی اندھے قاتل سے متعلق ابواب میں اخباری تراشے بھی بکھرے پڑے ہیں جن میں سے زیادہ تر ٹورنٹو کے اخبارات سے لیے گئے ہیں جن میں چیز خاندان کے مختلف واقعات کی تفصیل ہے، جیسے شادیاں، پیدائشیں، مخصوص ملبوسات میں بال روم رقص، تقاریر وغیرہ شامل ہیں۔ ناول کے بیس صفحات ختم ہونے سے پہلے پہلے تین پر تشدد واقعات بیان کر دیے جاتے ہیں۔ ۱۹۴۵ء میں ایک گاڑی کے ذریعے لارا کی ”حادثاتی موت“ انیس سو سینتالیس میں رچرڈ گرہفن کی موت، جو بظاہر دماغی ہمرج کے نتیجے میں ہوئی، انیس سو پچھتر میں ایچی گرہفن کی موت، جو اپنے گھر میں اس کے گرنے سے گردن ٹوٹ جانے کے نتیجے میں ہوئی جب اس کی عمر اڑتیس سال تھی اور جس سے پہلے وہ فشیات اور الکوحل کے خلاف طویل جدوجہد کر چکی تھی۔ تقدیر کی یہ اچانک کارروائیاں ایک مسٹری ناول کا سسپنس بھی تخلیق کر دیتی ہیں۔ اخباری تراشے جو بس ایسے ہی کہیں سے آئے ہوئے لگتے ہیں، عام طور پر آئرس کے پیایے سے پہلے

آتے ہیں اور ہمیں پانچ سو صفحات کا انتظار کرنا پڑتا ہے کہ آئرس ان اخباری تراشوں پر غور کر کے ہر چیز کی وضاحت کرے۔

ایٹ ووڈ کی بھول بھلیاں میں جو موٹر اور حیرتیں ہیں ان کی اجازت دی جانی چاہیے کہ یہ موٹر اور حیرتیں بڑی ہوشیاری سے کھلتی ہیں اور بڑی فرصت سے، بلکہ کچھ زیادہ ہی فرصت سے کھلتی ہیں۔ توجہ مرکوز رکھنے والا قاری کچھ رازوں کو ان کے افشا ہونے سے پہلے ہی جان سکتا ہے۔ کچھ اور راز بھی ہیں جو کبھی مکمل طور پر افشا نہیں کیے جاتے اور حقیقت کا معاملہ بھی تو کچھ ایسا ہی ہے۔ اس دوران جب کہ ناول میں پیش کردہ خاندان بیسویں صدی کے دریائے سیاہ میں بہتا چلا جا رہا ہے ہمیں ایٹ ووڈ کی زمانی تفصیل، ملیوسات، مکانیت، فطری مناظر اور آسمان، خوش بوؤں اور دیارت اور موٹر اور صورت و صدا سے متعلق مہارت اپنی حیرت زدہ اور اکثر حجب یافتہ آگاہی کے ساتھ ساتھ یہ احساس بھی رہتا ہے کہ پلاٹ کے ان گھومتے ہوئے پہیوں کے ہم رہ ہمارے ساتھ کوئی کھیل بھی کھیدا جا رہا ہے۔ اگرچہ یہ ناول اپنی اداس آرزوؤں میں شمال امریکی نظر آتا ہے لیکن اس ناول میں انگریزوں کی سی خوش دلانہ بات چیت اور سماج کے نازک معاملات کو سہولت سے بیان کر دینے کی خصوصیات بھی موجود ہیں۔ برینی کا کردار اس کا سخت اور عامیانہ روزمرہ، اس کی اپنے آجرین اور اکیلی رہ جانے والی چیز بہنوں سے شدید وفاداری کا بیان بڑے ہیر وادہ انداز میں کیا گیا ہے۔ دو اور خواتین جن کا اب تک تذکرہ نہیں کیا گیا اپنے ختم ہو چکے ہوئے وقت سے بھی ہم پر بھرپور تاثر چھوڑتی ہیں۔ رچرڈ کی بہن ونی فریڈ گرملین پرائز، صبا مزاج نوجوان لڑکی جو سوسائٹی کی کرتا دھرتا ہے، دائیں بازو کی حامی ہے اور جب آئرس اس کے شکبے میں گرفتار ہوتی ہے، تو انتہائی سفاک اور دوسری کیلکسٹریکس، دائیں بازو کی حامی ایک آرٹسٹ جو پہلی عالمی جنگ کی ایک یادگار کی مجسمہ سازی حیثیت سے چیز بہنوں کی زندگی میں داخل ہوتی ہے۔ نور وال چیز کا اصرار تھا کہ یہ یادگار پورٹ ٹکونڈیرو کا پر قائم کی جائے، اگرچہ اس مجسمے میں موجود تھکا مانعہ سپاہی مطلوبہ مقصد گئے لیے نا کافی ثابت ہوا۔ وہ اپنے سر پرست کی معشوقہ بن جاتی ہے اور اسے سڑک کنارے کے ان مکانوں میں لے جاتی ہے جہاں امریکی شراب فروش لطف و نشاط بیچتے پھرتے ہیں اور کینیڈا کی قانونی شراب کی رسد کے ڈھیر لگاتے ہیں، اور وہ ایکس تھامس کو چیز بہنوں کی زندگی میں بھی متعارف کراتی ہے۔ وہ انیس سو بیس کے عشرے کی بوئیمین لڑکی کے تصور کی غمازی ہے جو گھڑ سواری کرتی اور مردوں کی طرح ہاتھ ملاتی پھرتی ہے اور اپنے سگریٹ ایک

چھوٹے سے سیاہ ہولڈر میں لگا کر بیچتی ہے۔

”اس کے کان چھدے ہوئے تھے اور اس کے سرخ بال، مجھے اب اندازہ ہوا کہ وہ مہندی لگاتی ہوگی، اس کے اسکارف کی مدد سے باندھے ہوئے ہوتے۔ وہ روبرو کی طرح کے لہراتے ملبوسات زیب تن کرتی جن پر شوخ لہریے دار پرنٹ ہوتے۔ ان رنگوں کے نام تھے فیوشیا، ہیلو ٹروپ اور زعفرانی۔ اس نے مجھے بتایا تھا کہ ان کے ڈیزائن پیرس کے تھے اور وہاں کے سفید قام روی تارکین وطن کے فیشن سے متاثر تھے۔“

وئی فریڈ جو اپنی سالی کی سماجی تعلیم کی ذمے داریاں سنبھال لیتی ہے اسے بزرگ پسند ہے اور وہ جھینگے کی رنگت، والی لپ اسٹک لگاتی ہے۔ اس کی آواز دھیمی گروپیز ہے جیسی وکی پینے والوں کی ہو جاتی ہے اور اس کے دبلے پتلے فلیپر کی طرح اس کی نظر اگلی دہائی تک جاتی ہے:

”میں نے اسے آرکیڈین صحن کی پانی کی سی لہریں بناتے عقل والی جگہ سے گزرتے دیکھا جیسے وہ گلابیڈنگ کر رہی ہو جس میں وہ سر کی ہلکی سی جنبشوں اور ہاتھ کی سختی سختی نپنی تلی لہروں سے آگے بڑھتی جاتی ہو۔ ہوا اس کے آگے ایسے راستہ بناتی تھی جیسے ہوا کوئی لمبی گھاس ہو۔ اس کی ٹانگیں ایسی لگتی تھیں کہ اس کے کولہوں کے ساتھ جڑی ہوئیں نہ ہوں بلکہ براہ راست اس کی کمر سے منسلک ہوں۔ اس کی حرکات میں عدم توازن نام کو نہ تھا۔“

فیشن سے متعلق یہ انتہائی دلچسپ باتیں ایک ایسی مصنفہ نے نوٹ کی ہیں جو ۱۹۳۹ء میں پیدا ہوئیں۔ ناول کے حقیقی واقعات میں سے زیادہ تر اس دور میں ظہور پذیر ہوئے جو مصنفہ کے لیے تاریخ ہے۔ قاری کے لیے حیرت زدہ کر دینے والی آخری چیز ناول کے آخر میں اظہار تشکر کا صفحہ ہے جس کے سر ہائیڈرا کے سروں جھٹتے ہیں۔ اس میں انھوں نے بڑی تعداد میں اپنے معاونین اور محققین، چارمڈ مین اور تین ایجنٹوں کا شکریہ ادا کیا ہے۔ نوٹوں میں قیام پذیر ایٹ، ووڈ انڈسٹری کے کارکن۔

کتاب میں واقعات، اختراعات اور لمحات کے وسیع و عریض میدان ہیں۔ تین علاقے ایسے ہیں جو دل سے محسوس کیے ہوئے اور منفرد نظر آتے ہیں۔ ایک بڑے سے گھر میں اپنی ماں کے مر جانے کے بعد بات نہ کرنے والے باپ کے ساتھ پرورش پاتی دو بہنوں کی اداس کر دینے والی باہمی یگانگت۔ ایک تنگ سی خفیہ جگہ میں پھنسے اور خود کو ایک دوسرے کے سپرد کر دیئے جانے سے

روک دیئے گئے وہ جذباتی عاشقوں کا آپس میں جتنا لیکن اکثر خاصانہ مکالمہ، اور اپنی یادوں سے ایک عزم کے ساتھ گزرتی ایک بڑی عمر کی خاتون کی دلیرانہ مگر پرمزاح ہمت، اس کے آبائی قصبے کی بلی ہوئی سرکس اور پھر تو اتر سے آتے ہوئے خوب صورت اور جوانی سے بھرپور دونوں کا ایک تسلسل جو اپنے منطق انبیام کی جانب بڑھ رہا ہے۔ ایٹ ووڈ ایک شاعر بھی تو ہیں، جن کے تیرہ شعری مجموعے شائع ہو چکے، اور فکشن ساز بھی۔ اُن کی تیز رفتار، خشک مگر پھر بھی دبیز نثر میں مشکل سے ہی کوئی ایسا جملہ ملے گا جو مفید نہ ہو۔ یعنی ان کا ہر جملہ کسی ایسی تصویر میں اضافہ کر رہا ہوتا ہے جو بڑی ہورائی ہوتی ہے۔ فتناسی کے کنارے کو چھوتے ہوئے امیج روحانی صورت ہائے حال کو زندگی بخش دیتے ہیں۔ موسم سرما کی ایک چہل قدمی سے واپس آتے ہوئے دونوں لڑکیوں کے بارے میں لکھا ہے کہ ”ہم نے ایک دوسری کا ہاتھ تھام رکھا تھا اور ہمارے دستانے مجھد ہو کر ایک دوسرے کے ساتھ چپکے ہوئے تھے اس لیے جب ہم نے انھیں علیحدہ کیا تو ہمارے دستانے دواونی ہاتھ بن چکے تھے جنھوں نے ایک دوسرے کو مضبوطی سے پکڑ رکھا تھا اور وہ خالی اور نیلے تھے۔“ لا را اپنی طویل غیر موجودگی کے بعد آؤس کو شفاف نظر آتی ہے، ”جیسے اس کی جلد کی اندرونی سطح سے روشنی کی چھوٹی چھوٹی تیز لکیریں سونیوں کی مدد سے نکالی جا رہی ہوں، جیسے اُس کے جسم سے گرمی دانوں کی طرح روشنی کے کانٹے سے پھوٹ رہے ہوں، جیسے کوئی بول سورج کی طرف منہ کر کے کھڑا ہو۔“

کینیڈا کا انگریزی زبان حصہ دو ممتاز اور وسیع الذہن مصنفین سے مشرف ہے۔ ایک ایٹ ووڈ اور ایک ایلس منرو۔ ان دونوں سے منرو کم خلاق اور چُست ذہن ہیں اور وسیع و عریض تعمیرات میں کم ہاتھ ڈالتی ہیں مگر ان کے ہاں ایسا تاثر ملتا ہے کہ وہ اپنی تخلیقات میں زیادہ بھرپور طریقے سے ملوث ہیں اور چیخوف کی طرح اپنے کرداروں کے غیر متوقع ارتقاء کے لیے اپنے ذہن کو زیادہ کشادہ رکھتی ہیں۔ ”اندھا قاتل“ کے کچھ کردار، جیسے جنگ کی یادوں سے بھر کر واپس آنے والا شخص اور اس کی ادا سے منتظر مڑھائی ہوئی بیوی کے ہاں اسٹور روم کی سی گرد کا سا احساس ہے۔ یہ کردار جیسا کہ ای ایم فارسٹر نے ڈکنز کے کرداروں کے بارے میں کہا تھا، مصنف کی اپنی توانائی سے توانا نظر آتے ہیں، اور ”وہ اسی کی زندگی کرائے پر حاصل کر کے ایسا ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ وہ اپنی زندگیاں جی رہے ہیں۔“ دو گریٹس بہتیں مطلق ورن ہیں جو ڈکنز کے کسی میلوڈراما سے ابھی ابھی نکلی دکھائی دیتی ہیں۔ پھر ناؤں کے اندر موجود شان دار ناول کے بہت سے چھوٹے چھوٹے

پہلو مجھے پریشان کرتے رہے۔ اس کے بارے میں یہ بتایا گیا کہ یہ انیس سو تالیس میں نیویارک سٹی میں شائع ہوا تھا اور اس کے بس تھوڑی بہت ہی تعریف ہوئی تھی لیکن اس کے باوجود اگرچہ آپ کو اس پر یقین کرنا مشکل ہوگا، اس وقت تک فروخت کے لیے شائع کیے جانے والے کسی بھی ناول میں چاہے وہ ارسکین کا ڈویل کا ہو، یا سائن بیک کا یا جیمز ایم کین کا یا پھر ایڈمنڈ لسن کی سوانح عمری ”میموارز آف ہکاٹے کاؤٹی“ ہو جس پر سرکاری طور پر پابندی لگا دی گئی، وہ چار حرفی الفاظ موجود نہیں تھے جو لارا چیز کے مفروضہ ”اندھے قاتل“ میں آزادانہ طریقے سے استعمال کیے گئے ہیں۔ مجامعت کے لیے استعمال ہونے والا لفظ ”نوکی“ یا ٹٹس ”Tits“ اور ایس ”Ass“ جیسے الفاظ تو شاید چل جاتے اور انیس سو اکیاون تک سیلنجر کی ”دا کچران دارائی“ میں ایک دیوار پر گرافٹی کی شکل میں ”کب یو“ لکھا نظر آتا ہے لیکن سو اڑتالیس میں نارمن میلر کو اپنے ناول ”دی میکڈ اینڈ دی ڈیڈ“ میں لفظ ”لگ“ ”Fug“ پر گزرا کرنا پڑا تھا۔ وہ فحش اظہار جواب معمول کا حصہ نظر آتے ہیں ان دنوں اشاعتی صورت میں تنازعے کی حد تک گرم سمجھے جاتے تھے۔ اس کے علاوہ یہ مختصر ناول بھی چمکتا نظر آتا ہے اگر اسے کاٹ کرایٹ دوڈ کے وسیع تر بیانیے کا حصہ بنا دیا جائے لیکن میں اس بات پر یقین نہیں کروں گا کہ یہ ناول یہ ذات خود کسی گروہ کی جانب سے سلویا پلا تھ جیسی شدت کی حامل مدح حاصل کر پاتا جیسا کہ ہمیں بتایا گیا کہ اس ناول نے حاصل کر لی تھی۔ اس ناول کے فقرے ”سارے خدا گوشت خور ہوتے ہیں از لارا چیز“ ایک ڈنٹ شاپ میں خواتین کی لویٹری میں لکھے نظر آتے ہیں اور آئرس جب بھی لارا کی قبر پر جاتی ہے اسے وہاں پہلے سے پڑے پھول ہٹانے پڑتے ہیں۔

ایٹ ووڈ کو عام طور پر ایک تانیٹی مصنفہ کہا جاتا ہے اور جب تک وہ اپنے لیے خاتون ہیر وکن پسند کرتی ہیں اور اپنی خاتون کرداروں کو سماجی طور پر ڈس ایڈوائسج کا حامل دکھاتی ہیں تب تک اسے درست مانا بھی جاسکتا ہے لیکن ان کا نقطہ نظر یک طرفہ یا کسی نظریے سے کچلا ہوا ہرگز نہیں۔ ان کی تمنا ہوتی ہے کہ وہ صنفوں میں نئی انسانیت کو پورا پورا دیکھ سکیں۔ دی ہینڈ میڈ زئیل جو طالع بان جیسی مردانہ آمریت کی ایک تصویر ہے، ہیر وکن پر ذاتی طور پر ظلم کرنے والے کمانڈر کے لیے ہم دردی پیدا کرنے میں کامیاب رہتی ہے۔ سنٹیکٹر لوکس کے ناول ”ہیٹ“ کی بعد میں آنے والی کسی بنیاد پرستانہ شکل کی طرح اس کمانڈر کی طبیعت میں ایک ایسا پہلو بھی ہے جیسے اسے کوئی آداس قسم کا بچھڑا ہوا اور وہ کسی دباؤ میں ہوا اور کبھی کبھی وہ ”بے اعتماد اور شرمیلا“ بھی لگتا ہو ”جیسا کہ مرد لگتے بھی ہیں“ ہینڈ

میڈ یہ کہنے کی گنجائش بھی چھوڑتی ہے کہ ”میرے خیال میں وہ کوئی راکھشس تو نہیں۔“ لیکن ناول ”اندھ قاتل“ کے مرد اچھے خاصے راکھشس ہیں۔ آئرس کے والد جنگ سے واپس آتے ہیں تو اپنی انسانیت کھوپکے ہوتے ہیں۔

”وہ اپنی وردی پہنے ہوئے ہیں۔ ان کی میڈل ایسے سوراخ لگتے ہیں جو ان کے لباس میں کیے گئے ہوں اور جن کے اندر سے ان کے حقیقی وحشیانہ جسم کی ہلکے رنگ کی چمک دکھائی دیتی ہو۔۔۔ میرے والد کی اپنی دائیں آنکھ پر ایک سیاہ بیچ بندھا تھا۔ ان کی بائیں آنکھ دھمکی آمیز انداز میں گھورتی تھی۔ اس سیاہ بیچ کے نیچے زخمی گوشت کا ایک جال ہے، جو ابھی ظاہر نہیں ہوا۔ بیان کی کھوئی ہوئی آنکھ کی جگہ بنی ہوئی کٹڑی ہے۔“

آئرس کا اگلا محافظ، اس کا شوہر، اور بھی خراب حال ہے۔ وہ اتنا سرد مہر اور غلبہ پسند ہے، سیاسی معاملات میں غور و فکر کرنے والا ایسا فاسٹ ہے، اپنے جنسی رویوں میں اتنا سفاک ہے، کسی بھی پُرکشش پہلو سے اس قدر محروم ہے کہ آئرس کو اپنی یادداشتوں میں کہنا پڑتا ہے کہ ”میں رچڑ تک کبھی بھر پورا انداز میں کوئی بات پہنچانے میں ناکام ہی رہی۔ وہ کارڈ بورڈ سے کتنا ہوا ٹکرائی رہا۔“ خود آئرس بد ظاہر اس کے مقابل ہمیشہ جنسی طور پر شہنشاہی ہی رہی اور جب وہ ایک کے بعد دوسری رات ”کھانے سے پہلے ایک دو شراب کے گلاس یا پھر تین“ شہنشاہی کرتے تھے تو اس کی باتوں میں آئرس نے کبھی دلچسپی نہیں لی۔ آئرس کی یہ لاطعلقی ایک قسم کی دعوت ہے کہ اس سے جڑا سلوک کیا جائے لیکن ناول کے اندر موجود ناول کا بے نام ان گھڑ قسم کا ہیرہ بھی، جو ذاکرونہ سیارے کا بھگوان تاریخ نویس بھی ہے، محبت کیے جانے کے قابل ہونے کی حیثیت سے ابھرنے میں ناکام رہتا ہے، اگرچہ ہیرہ دن اس سے محبت کرتی ہے۔ وہ اجنبی محسوس ہوتا ہے، جیسے کہ وہ ان ایجاد کردہ حملہ آوروں یعنی زینور کے شنگے سینے والے چھیلکی نما آدمیوں کا تھوڑا سا زیادہ زندہ نمونہ ہو جو خلا سے اترے ہیں، اور جو بے انتہا چین مگر بے انتہا سفاک ہیں ”اور جن کے اعضائے رئیسہ پر مگر مجھ جیسی کھال ہے لیکن اس کے ساتھ ہی انھیں نقصان بھی پہنچایا جاسکتا ہے۔“ صنفی تقسیم کے دوسری جانب آء آء کی ناشپاتی نما عورتیں ہیں جو خوابوں سے نکلی لذیذ اور فرماں بردار لڑکیاں ہیں جو درختوں پر اُگتی ہیں اور جن کے ناہونے کا اعلان ان کے سروں پر کھیلوں کے منڈلانے سے ہوتا ہے۔ جب اس کا شہر زاد جیسا نقاب اترتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ مریخ سے آیا ہوا ایک مرد ہے، روکھا، گستاخ، ناشکرا، لاتعلقی۔ لیجئے یہ عاشقوں کا ایک معمول کا مکالمہ ہے:

”میں تمہارے بارے میں پریشان رہتی ہوں، وہ کہتی ہے۔ مجھے اس بارے میں خواب دکھائی دیتے ہیں۔ میں ہر وقت پریشان رہتی ہوں۔“

”مت پریشان ہوا کرو پیاری، وہ کہتا ہے۔ تم ڈبلی ہو جاؤ گی اور پھر تمہارے پیارے پستان اور کوہے ضائع ہو کر رہ جائیں گے۔ پھر تم کسی کے کام کی نہیں رہ جاؤ گی۔“

”وہ اپنا ہاتھ اپنے زخماں پر رکھتی ہے جیسے اُس نے اسے تھپڑ مارا ہو۔ میری خواہش تھی کہ کاش تم اس طرح کی باتیں نہ کرتے۔“

”میں جانتا ہوں تمہاری خواہش، وہ کہتا ہے۔ تمہارے جیسے کوٹ پہننے والی لڑکیوں کی ایسی خواہشیں ہوتی ہی ہیں۔“

تو جناب اس کا کوئی حامی یہ کہہ سکتا ہے کہ بھی وہ تو ہے ہی ایک ٹنڈ خوشخص اور اسے اپنی یعنی ایک بھگوڑے کی غربت اور آرزو کی جنسی آزاداں روی سے شرم محسوس ہوتی ہے لیکن اگر ہم اس مرد کی کشش، اس کی قدر کا وہ احساس آپ تک پہنچا سکتے جو ہیروئن کے دل میں ہے تو یہ ناول جتنا گمراہ کر دینے والا ہو سکتا تھا اتنا نہ ہوتا۔ ان دونوں کی بس ایک ہی تصویر اکٹھے ہے جو انہوں نے ایک پکنک کے دوران لی تھی اور وہ اس پر غور و فکر کرتے ہوئے دعویٰ کرتی ہے کہ ”یہ تصویر خوشی کی ہے، کہانی خوشی کی نہیں۔ خوشی تو ایک باغ ہوتا ہے جس کی دیواریں شیشے کی ہوتی ہیں۔ اس کے اندر جانے یا وہاں سے باہر آنے کا کوئی راستہ نہیں ہوتا۔“ قاری بھی شیشے کی اس دیوار کے پار نہیں جا پاتا اور شاید ایٹ ووڈ کے پیغام کے لیے بھی یہی مناسب رہا ہو۔ پیغام یہ کہ ہمارے لیے اس کائنات کی نیت ٹھیک نہیں۔ محبت اور انصاف دونوں اندھے بُت ہیں۔ خدا تباہی ہے۔ ”یہ نقصان اور بچھتاوا اور بے چارگی ہے جو کہانی کو اس کے مڑے مڑے راستے پر آگے بڑھاتی ہے۔“ ناول ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے اور پھر اپنی یہ گرفت نرم کرتا ہے اور ہمیں اس احساس کے ساتھ چھوڑ جاتا ہے جیسے ہم راستہ بھول گئے ہوں۔ ساری کہانی میں محبت کی رسد کا کافی نظر آتی ہے اور جب محبت کہیں نظر بھی آتی ہے تو عام طور پر اس جگہ کے بجائے کسی اور جگہ پر ملتی ہے جہاں اسے ہونا چاہیے ہوتا ہے۔ ہمارے سروں کے اوپر اور ہمارے پیروں کے نیچے کائنات ایک خدا ہے۔ اپنی چھوٹی چھوٹی ضروریات کی بے چارگی میں ہم بھی خداؤں کی طرح گوشت خور اور اندھے ہیں۔

○○○

خادماؤں کا تھرلر

مچیکو کا کوتانی / سید کاشف رضا

مارگرٹ ایٹ ووڈ کے ناول ”دی میسا منٹس“ پر مبنی

تین ممبر، دو ہزار اٹیس، نیویارک ٹائمز

ناول ”دی ہینڈ میڈ ڈٹیل“ میں سب سے لرزہ خیز اور ہر وقت جھلے اس کے آغاز کے قریب آتے ہیں۔ آفریڈ اور اس کی شاہنگ کی ساتھی اوف گلین دیوار کے پاس سے گزر رہی ہوتی ہیں، اور دیوار ایک مشہور جگہ ہے جو اس سے پہلے مشہور یونیورسٹی آف کیمرج، میساچوسٹس کی ملکیت ہوتی تھی اور اب جیل ہیڈ کے حکمران اسے مزائے موت پانے والے غداروں کی لاشوں کی نمائش کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ آفریڈ جب دیوار پر لٹکی چھٹی لاشوں کو دیکھتی ہے تو وہ اپنی دارڈن اور ٹیچر آنٹی لڈیا کے حواس باختہ کر دینے والے الفاظ یاد کرتی ہے۔ اس نے کہا تھا کہ:

”عمومی وہ ہوتا ہے جس کے آپ عادی ہو جائیں۔ فی الوقت یہ سب آپ کو عمومی نہیں

لگ رہا لیکن ایک وقت کے بعد ایسا لگنے لگے گا یہ سب عمومی ہو جائے گا۔“

کچھ بھی فوری طور پر تبدیل نہیں ہوتا، آفریڈ ٹوٹ کرتی ہے: ”اگر کوئی ہاتھ ب آہستہ آہستہ گرم کیا جا رہا ہو تو آپ کچھ جاننے سے پہلے ہی اس میں جل کر مر سکتے ہیں۔“ ریاست ہائے متحدہ امریکا کس طرح ایک مطلق العنان ریاست میں تبدیل ہو گئی، ایک ایسی جگہ میں جہاں خواتین سے ”دو ٹانگوں والی کوکھ“ کی حیثیت سے روپیہ اپٹایا جانے لگا۔ جہاں غیر سفید شہری اور ایمان نہ لانے والے کا، یعنی یہودی، کیتھولک، کوئیکر، پیپسٹ، ہر وہ شخص جو جیل ہیڈ کی بنیاد پرستانہ انتہا پسندی کو گلے نہیں لگاتا، ایک بار پھر انتظام کیا جاتا ہے، اسے جلا وطن کیا جاتا ہے یا اسے غائب کر دیا جاتا ہے۔ جہاں کی

قیادت جان بوجھ کر صنف، نسل اور طبقے کو ملک کو منقسم کرنے کے لیے استعمال کرتی ہے۔ آفریڈ کو یاد آتا ہے کہ یہ سب اس وقت سے پہلے ہی شروع ہو چکا تھا جب خود اس جیسے عام افراد نے اس پر توجہ دینی شروع کی تھی۔ ”ہم پہلے ہی کی طرح نظر انداز کر کے جیتے رہے۔ نظر انداز کر دینا جہالت کے برابر نہیں۔ نظر انداز کرنے کے لیے آپ کو خود محنت کرنا پڑتی ہے۔“

اب ”ہینڈ میڈ زئیل“ کے مطالعے پر مجبور کر دینے والے سیکولر ”وی ٹیڈا منٹس“ میں، جس میں پہلے ناول کے پندرہ سال بعد کا قصہ مذکور ہے، آفریڈ بس ایک مختصر سے وقت کے لیے ظاہر ہوتی ہے جس میں وہ بس تین جملے ہی بولتی ہے لیکن وہ جیلینڈ میں ایک اساطیری حیثیت اختیار کر چکی ہے جہاں اسے ایک وہشت گرد اور ریاست کی دشمن قرار دیا جا چکا ہے۔ رژیم اس کی زندگی ختم کرنے کے لیے دو کوششیں کر چکی ہے اور اس نے آفریڈ کی بیٹی بے بی ٹول کو، سرحد پار کینیڈا اسمگل کر کے اسے پوسٹر گرل شہید کا رتبہ دے دیا ہے۔

”وی ٹیڈا منٹس“ میں بنیادی کہانی جیلینڈ کے اندر ایک حجر سے متعلق ایک قسم کا جاسوسی تحریر ہے۔ یہ حجر بے ڈے مزاحمت کے ساتھ مل کر بدی کی سرکار کا تختہ الٹنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس کا یہ منصوبہ ایک سوچا سمجھا منصوبہ جو ڈکنز کے ناولوں میں ملتا تھا جہاں اتفاقات فلسفیانہ اہمیت کے ساتھ گونجتے نظر آتے ہیں، اور پھر ایٹ ووڈ کا ایک قصہ گو کے طور پر بھروسہ ایک تیز رفتار بیانیے کو یقینی بنانا ہے جس میں آپ ڈوب جائیں اور اتھاقی آپ کو آگے دھکیلتا ہے جتنی اس میں میلوڈراما ہے۔

یہ کہانی تین بیانیوں کی صورت نکلتی ہے اور یہ تینوں بیانیے ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ ایک بیانیہ ٹکول کا ہے جو اب سولہ سال کی لڑکی ہے اور کینیڈا میں ایک اور نام کے ساتھ زندگی گزار رہی ہے۔ ایک بیانیہ ایگنئیس جھامرا کا ہے جو آفریڈ کی بڑی بیٹی ہے، اور جوٹی وی میریز میں ہنا کے نام سے متعارف ہوئی تھی اور جو پانچ سال کی عمر میں آفریڈ سے چھین لی گئی تھی جب آفریڈ اور اس کا شوہر لوک، کینیڈا فرار ہونے کی کوشش کر رہے تھے۔ ہنا نے تب سے اب تک جیلینڈ میں اپنے سوتیلے والدین کے ہاں پرورش پائی ہے۔ ایک بیانیہ آنٹی لڈیا کا ہے جو ایک منقسم مزاج تسلط پسند ہے اور جس نے جیلینڈ کی خادماؤں یعنی ہینڈ میڈ ز پر ڈر کیلوا کی قوانین اپنے انتقامی جذبے کے ساتھ نافذ کیے ہیں۔

ہینڈ میڈ زئیل کی ٹی وی میریز میں آنٹی لڈیا کو کارٹون کی طرح کا دل بنانے کی عجیب سی

کوشش کی گئی ہے اور اس کی پچھلی کہانی گھڑ کر یہ جتنا نے کی کوشش کی گئی ہے کہ اس کی اپنی ذاتی زندگی میں تنہائی اور شرمندگی نے اس کے ہاں سفاکی کو جنم دیا ہے۔ ناول ”دی میٹا منٹس“ میں ایٹ ووڈ لڈیا کے پیچیدہ مزاج کا زیادہ بادشوق کیس پیش کرتی ہیں اور وہ یہ کہ ایٹ ووڈ نے آفریڈ، آفریڈ کی بیٹیوں اور اپنے پچھلے کئی ناولوں مثلاً ”سرفیسنگ“ اور ”کیٹس آئی“ کے کرداروں کی طرح آفریڈ کو بھی جان بچا پانے والی ایک شخصیت کے روپ میں پیش کیا ہے جس نے موت یا مزید نقصان سے بچنے کے لیے ہر وہ کچھ کیا جو اس نے ضروری سمجھا۔ جیلہڈ کے ابتدائی دنوں میں خود کو بچانے کے لیے لڈیا رزم کے ساتھ تعاون کرنے والی یا کولیو ریٹر بن جاتی ہے اور سفاکانہ قسم کی سیاست کھیل کر قیادت میں خود کو اوپر لے آتی ہے۔ مے ڈے مزاحمت کی سازش میں اگر وہ خود بھی موٹ ہوتی ہے تو اس کی وجہ اس مملکت خداوندی میں بدعنوانی اور منافقت سے اس کی بددلی کے ساتھ ساتھ اس کی وہ ہول ناک رقابت بھی ہے جو اسے اسی سرکار کے اشرافیہ کے اندر اپنے مسابقت کرنے والوں سے ہے۔

پچھلے ناول پر بنی ٹی وی سیریز اور ایٹ ووڈ کے تیز رفتار دوسرے ناول کے درمیان بہت سے اختلافات میں سے ایک نمایاں فرق یہی ہے۔ تماشا پسند بروس ملر کی رہ نمائی میں ٹی وی سیریز نے پہلے سیزن میں تو ناول کو پردہ اسکرین کے لیے ترجمہ کرنے کے سلسلے میں شاندار کام کیا لیکن دوسرے اور تیسرے سیزن کے لیے نئی کہانیاں گھڑنے کے دوران شو کے مصنفین نے آفریڈ کے کردار کو جسے انتہائی لائق الزبتھ موس نے ادا کیا، مصائب کی ایک تھکا دینے والی قطار میں ڈال دیا جس میں اس نے کئی مرتبہ فرار کی ناکام کوششیں کیں، واقعتاً گودھرا یا، سیرینا اور آئی لڈیا کے ساتھ سوپ آپیرا جیسے ٹاکرے کیے اور متعدد درجہ ایسی مبالغہ آمیز صورت حال میں دکھائی دی جس میں فالتو قسم کی ہیر و پتھر کی بہت گنجائش نکلتی تھی۔

جیلہڈ رزم کی بد اعمالیوں کو بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کی خاطر ٹی وی سیریز کے مصنفین اپنی کہانی میں ہول ناک تفصیلات میں زیادہ سے زیادہ اضافہ کیے گئے اور اس کہانی میں سادہ سادہ پسندانہ تارچہ کی لمبی لمبی تفصیل دکھائی گئیں جو خادماؤں پر کیا جاتا تھا۔ ناول میں جنسی زیادتی کو عموماً ہنادینے کا تو بیان ہے مگر ٹی وی سیریز میں ہمیں انگلیاں قطع کرتے، مفلوج کر دینے والے پتول کے حملے، آنکھ کا ڈھیلہ باہر نکالتے، گرم چولہوں پر ہاتھ تپاتے، عورتوں کے منہ بند کرنے کے لیے نالیں اور دھاتی رنگ استعمال کرتے ہوئے بھی دکھایا گیا ہے۔ ایسی ہول ناک چیزیں کسی تانیثی تمثیل کے بجائے عورتوں سے

نفرت پر مبنی ان خوف ناک فحش فلموں میں پائی جاتی ہیں جو آفریڈ کی ایکٹوسٹ ماں جل وینا چاہتی تھی۔
 ”دی ہینڈ میڈ زٹیل“ اور ”دی ٹیٹا منٹس“ دونوں ناولوں میں ایٹ ووڈ نے عقل مند کی یہ
 کی ہے کہ وہ جیلیڈ کی رژیم کی غمخسٹ پر توجہ کم رکھتی ہیں۔ اگرچہ یہاں ایک ہول ناک اور مؤثر
 سیکوئنس میں یہ بھی بتایا گیا ہے کہ یہ رژیم اپنے مقاصد کے لیے ابتدائی کارکن جیتنے کے لیے جذبات
 کے استحصال سے کیسے کام لیتی ہے۔ ایٹ ووڈ اپنی توجہ اس بات پر زیادہ مرکوز رکھتی ہیں کہ ایسی سنگین
 صورت حال میں مختلف کرداروں کا انفرادی رد عمل کیسے مختلف ہوتا ہے اور اس رد عمل پر ان کے رویے اور
 ماضی کے تجربے کیسے اثر انداز ہوتے ہیں۔

ایٹ ووڈ جانتی ہیں کہ جیلیڈ سرکار کے فاسٹ جرائم اپنی گوانی آپ ہیں اور ان پر مزید
 اصرار کی ضرورت نہیں، جیسے ان جرائم کی ہمارے اپنے زمانے سے مطابقت کو بھی نمایاں کر کے
 دکھانے کی ضرورت نہیں۔ ”ہینڈ میڈ زٹیل“ کے بہت سے امریکی قاری اور ناظرین پہلے ہی جیلیڈ کی
 کہانی میں بہت گہرے اثر چکے ہیں کیوں کہ ہم اس ناول کی خاموشی کی ان امیدوں کے ساتھ خود کو
 جڑا ہوا پاتے ہیں کہ ڈراونا خواب ختم ہو جائے گا اور ریاست ہائے متحدہ اپنی جمہوری روایات اور آئینی
 ضمانتوں کے ساتھ، پھر سے پرانی شکل میں بحال ہو جائے گی۔ ہم اس امید کے ساتھ اس لیے خود کو
 جڑا ہوا پاتے ہیں کیوں کہ ایٹ ووڈ کے ناول میں پیش آنے والے واقعات، جو کچھ عرصہ پہلے ایسا لگتے
 تھے کہ کسی دور دراز ماضی اور زمین کے کسی دور دراز حصے میں ہی پیش آسکتے ہیں، اب خوف ناک حد
 تک حقیقی محسوس ہوتے ہیں۔ کیونکہ سن دو ہزار انیس میں نیپے وٹن پر چلنے والی خبریں تارکین وطن
 والدین کے ہاتھوں سے چھینے جانے والے بچوں کی تصویروں سے بھری ہوتی ہیں، کیونکہ ایک صدر خوف
 اور نفرت کے بیج بونے کے لیے نسل پرستانہ زبان استعمال کرتا ہے، کیوں کہ بڑھتی ہوئی موسمیاتی تبدیلی
 کی وجہ سے ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے کرہ ارض پر زندگی میں مشکلات پیش آنے لگی ہیں۔

اسی سے اس بات کی بھی وضاحت ہوتی ہے کہ ”ہینڈ میڈ زٹیل“ میں ہول ناک لگنے
 والے مناظر وہی ہیں جن میں آفریڈ پرانی یادیں تازہ کرتے ہوئے امریکا میں اپنی ماضی کی اس زندگی کو
 یاد کرتی ہے جب وہ اور ان کے دوست خود کو دیکھ جانے والے حقوق اور آزادیوں کو محمول کا حصہ سمجھتے
 تھے اور جب لوگ ایک دوسرے کو یقین دلاتے پھرتے تھے کہ نئی حکومت، اسلامی دہشت گردی کے نام
 پر ان کا تحفظ کرنے کے لیے، جو بھی ایمر جنسی اقدامات اٹھائے گی وہ عارضی ہوں گے اور معاملات

جلد معمول کی جانب واپس آجائیں گے۔

پائیدار قدر و قیمت کے حامل ڈسٹو بیٹن ناول بہ یک وقت ماضی اور مستقبل کی جانب دیکھتے ہیں۔ آرویل کا ”ناکھنیں اپنی نور“ ایک زمانے میں اسٹالن کے زیر اقتدار سوویت یونین پر ایک چیر پھاڑ دسیے والا طنز سمجھا جاتا تھا۔ اس ناول میں موجود سرکار کبھی تاریخ کو پھر سے لکھتی، کبھی شخصیت پرستی کے عقیدے کو فروغ دیتی اور کبھی تشدد اور پروپیگنڈہ کرتی دکھائی دیتی ہے۔ ناول میں مطلق العنانیت کی سمجھ داری سے جسمانی چیر پھاڑ دکھائی گئی ہے جس میں اس بات کی پیش بینی نظر آتی ہے کہ مستقبل میں سرکاری عوام کی کیسے گمرانی کیا کریں گی اور پوتن کے کریملن اور ٹرمپ کے وائٹ ہاؤس سے روزانہ جھوٹ کا ایک فوراً اہلکارے گا تا کہ وہ اپنی من مرضی کے مطابق حقیقت کو نیا رخ دے سکیں۔ آئڈس کلسے کے ناول ”بر یونیورلڈ“ میں انیس سو تیس کی دہائی میں انفرادی آزادیوں کو اشتراکیت اور ایک ہی فیکٹری میں ڈھلے ڈھلائے سرمایہ داری نظام سے متعلق لاحق خطرات میں مصطف کی تشویش کی عکاسی موجود تھی اور اس ناول میں ٹیکنالوجی سے چلنے والے ایک ایسے مستقبل کی پیش بینی بھی شامل تھی جس میں لوگوں کو مختلف مشغولیات اور تفریح کی منشیات فراہم کر کے انھیں اصل معاملات سے نظریں ہٹانے پر مجبور کیا جاتا ہے۔

ایٹ ووڈ نے ”دا پیٹ میڈ زٹیل“ کا آغاز آرویل ہی کے سال انیس سو چوراسی میں کیا تھا۔ انھوں نے فیصلہ کیا کہ وہ اپنے ناؤں میں ایسا کچھ شامل نہیں کریں گی جو دنیا میں کہیں نہ کہیں تاریخ میں کبھی نہ کبھی ”پہلے ہی“ واقع ہو نہ چکا ہو، اور ایسی کسی ٹیکنالوجی کا ذکر بھی نہیں کریں گی جو ”پہلے ہی“ سے دستیاب نہ ہو۔ انھوں نے من ستر کی دہائی میں اور سن اسی کے اوائل میں جو رجحانات دیکھے، جیسے امریکا میں بنیاد پرستی کی بڑھتی ہوئی تحریک، اس کے نتائج کو انھوں نے مستقبل پر منطبق کر دیا۔ انھوں نے تصور کیا کہ ”سترھویں صدی کے پورٹین نیو انگلینڈ کی جتھ جھٹ مذہب پسند سرکار، جس کا خواتین کے خلاف تعصب بہت واضح تھا“ سماجی افراتفری کے ایک نئے عہد میں پھر سے اپنا آپ منوانے چلی ہے۔ انھوں نے تاریخی مظالم مثلاً نازیوں کے لیبر بئورن پروگرام اور شمالی کوریا اور سعودی عرب جیسے ملکوں میں عوامی مقامات پر سزائے موت دسیے جانے کی تفصیل سے استفادہ کیا تا کہ جیل میڈ سرکار کی بد خصلت مشینری کی عکاسی کی جاسکے۔

ایٹ ووڈ کی تخلیق جیل میڈ ان کے ناول ”اور کس اینڈ کریک“ اور ”دا ایر آف د اقلڈ“ میں

مسئدہ بلیاتی ویران نگر یا ویسٹ لینڈ کی تخلیق کی طرح، جوان ناولوں میں پس منظر کی حیثیت رکھتی ہے، ایٹ ووڈ کے ڈسٹوپیٹن اوب اور متعلقہ اصناف اوب کے وسیع مطالعے کے باعث ممتاز تھی۔ اس مطالعے نے ان ناولوں کو ایک مابعد جدیدی قسم کی دہارت اور چمک دمک عطا کی۔ ”دائیسٹا منٹس“ میں کول اور ایگنس کی کہانیاں بھی وکٹوریائی اوب سے ایٹ ووڈ کی بہ سہولت شناسائی کی غماز ہیں اور یہ ادب انھوں نے سن ساٹھ کی دہائی میں ہارورڈ میں گریجویٹ اسکول کے دوران پڑھا تھا۔

ان بہنوں کی جانب سے اپنے خاندان کی جڑیں دریافت کرنے کی تڑپ، مثال کے طور پر انیسویں صدی کے اوب میں بہت سے قلمیوں کی جدوجہد کی عکاسی کرتی ہیں جیسے ڈکنز کے کردار پپ اور آلیور ٹوٹسٹ۔ جس طرح ”دائیسٹا منٹس“ میں آفریڈ نے اپنی انقلابی فیمنسٹ ماں کی توقعات سے معاملہ کرنے کی کوشش کی، ”دائیسٹا منٹس“ میں بھی کول اور ایگنس اپنی ذاتی شناخت کی تلاش کے معاملے کو اپنی حقیقی ماں کی شناخت کے سوالات سے جڑا ہوا پاتی ہیں۔

کول کو یہ جان کر صدمہ پہنچتا ہے کہ وہ استعمال شدہ کپڑوں کے اسٹور کے مالکان کی بیٹی ڈیزی کی حیثیت سے کینیڈا میں جو زندگی گزارتی رہی ہے وہ ایک ”جعل سازی“ ہے۔ ایگنس کو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ جیلینڈ سے متعلق جن ایقانات کے ساتھ بڑی ہوئی ہے ان میں سے زیادہ تر جھوٹ تھے۔ اسے اندازہ ہوتا ہے کہ سرکار کے بدعنوان رہ نما آرویل کے کردار پر گراور کی طرح بائبل کو از سر نو تحریر کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں تاکہ اپنے آمرانہ اقتدار کو حق بہ جانب قرار دیا جاسکے۔

اگر ایگنس ”دائیسٹا منٹس“ کے ابتدائی حصوں میں جان بوجھ کر بڑی محصوم نظر آتی ہے تو ایٹ ووڈ وہاں یہ باور کرانے کی کوشش کرتی ہیں کہ ایگنس نے اپنی شروعات ایک معمولی لڑکی کی حیثیت سے کی تھی۔ انھی معنی میں معمولی جن معنوں میں ”دائیسٹا منٹس“ میں آفریڈ کو ایک معمولی عورت دکھایا گیا ہے۔ ایک پھر تیلی، بار سورخ نو جوان عورت جو ابتدائی طور پر سیاست یا عظیم تر دنیا کے بجائے روزمرہ زندگی کے معاملات کے بارے میں زیادہ پریشان ہے۔ ایٹ ووڈ کی آفریڈ اپنی دوست موارز کی طرح باغی نہیں تھی نہ ہی وہ اپنی ماں کی طرح نظریاتی تھی۔ درحقیقت اسے اس بات پر اصرار تھا کہ وہ اپنی فیمنسٹ ماں کے خیالات کا ”عکس“ نہیں بننا چاہتی اور اپنی ماں کی زندگی کو حق بہ جانب قرار دلوانے کے لیے اپنی زندگی کو استعمال نہیں کر سکتی۔

شاید اس لیے کہ کچھ مباحثوں نے یہ شکایت کی تھی کہ ایٹ ووڈ کی آفریڈ بہت منفعل یا

غیر فعال ہے اس لیے ٹی وی سیریز کے مصنفین دوسرے اور تیسرے سیزن میں اسے ایک سخت مزاج اور کبھی کبھار تو سفاک، جنگ جو ملکہ کے روپ میں تبدیل کرتے رہے ہیں جو اپنے مقاصد کو آگے بڑھتا دیکھ کر اپنے اخلاق بھی قربان کرنے پر آمادہ رہتی ہے، جو مزاحمت کی ایک کچی رکن ہے اور جس کی جدوجہد اپنی بیٹی کو بازیاب کرنے سے بڑھتی ہوئی درجنوں بچوں کو بچا کر کینیڈا منتقل کرنے کی کوشش تک ارتقا پا چکی ہے۔

لیکن اگرچہ یوں آفریڈ ایک زیادہ ڈرامائی ہیروئن بن جاتی ہے جو ٹی وی سیریز کے مختلف سیزن کے دوران ارتقا پذیر اور تبدیل بھی ہو سکتی ہے لیکن یہ یاد کرنا بہتر ہوگا کہ ایٹ ووڈ کے ناول میں آفریڈ کے معمولی پن ہی کی وجہ سے قارئین کو فوری طور پر یہ سمجھ میں آ سکا تھا کہ جیلینڈ کی مطلق العنان سرکار نے عام لوگوں کی زندگیوں کو کس طرح متاثر کیا تھا۔ یہ بات ”دانیس منس“ میں انگلنس کی زوداد سے متعلق بھی درست ہے جس میں جیلینڈ کے جتیم کا پردہ کم چمک کیا گیا ہے اور یہ زوداد انگلنس کے خاندان کی زندگی اور اس کی تعلیم کے بارے میں ہمیں زیادہ بتاتی ہے اور پھر ان غیر متوقع واقعات کا ذکر کرتی ہے جو اسے اس سرکار کی تقدیر کا فیصلہ کرنے میں ایک اہم کردار ادا کرنے کی جانب لے جاتے ہیں۔

دو ہزار سترہ میں اپنے ایک مضمون میں ایٹ ووڈ نے آفریڈ کی کہانی ”گواہوں کے ادب“ کی روایت کی طرح لکھنے کا تجربہ بیان کیا تھا۔ وہ ان زودادوں کی جانب نشان دہی کر رہی تھیں جو تاریخ کی بڑی بڑی تباہیوں کے گواہ افراد نے اپنے پیچھے چھوڑیں اور جن میں ان کے تجربات کا چشم دید احوال درج تھا۔ اس صنف ادب میں این فرینک گی ڈائری، پرائمو لیوائی کی تحریروں اور نوبیل انعام یافتہ مصنفہ سوہتلا نا انگسی وچ کی وہ زبانی تواریخ شامل ہیں جو انھوں نے روسیوں سے مفصل انٹرویو کر کے حاصل کیں اور جن میں ان روسیوں نے دوسری عالمی جنگ، چرنوبل حادثے اور افغان جنگ کے دوران اپنی روزمرہ زندگی کو یاد کیا تھا۔ لگتا ہے کہ ایٹ ووڈ یہ سمجھانے کی کوشش کر رہی ہیں کہ عمل پر آمادگی اور حوصلے کے لیے کسی ایسی ہیروئن کی ضرورت نہیں پڑتی جس کے ہاں جون آف آرک کی سی بصیرت ہو یا اسے کسی کمیٹئیں ایورڈین یا کسی الزبتھ سلینڈر کی طرح مجاہد کا ہر آتا ہو۔ استبداد کو مسترد کرنے کے اور بھی طریقے ہو سکتے ہیں جن میں مزاحمت میں شرکت یا تاریخی ریکارڈ میں کچ درج کرنے کو یقینی بنانے میں مدد دینا بھی شامل ہیں۔

ایٹ ووڈ مضمون میں لکھتی ہیں کہ اپنے تجربات کو تحریر یا ریکارڈ کرنے کا کام ہی ”امید کا

کام ہے۔ سمندر میں پھینکی جانے والی بوتلوں میں رکھے ہوئے پیغامات کی طرح، گواہوں کی گواہیوں کو بھی کہیں نہ کہیں، کسی نہ کسی پر بھروسا ہوتا ہے کہ وہ ان کے الفاظ پڑھ لے گا، چاہے وہ جیلینڈ کے فوس قال والے اور غصہ بھر کے مریض دانش ور ہی کیوں نہ ہوں جو ”ڈائمنڈ میڈ ٹیل“ اور ”ڈائمنڈ کا منٹس“ دونوں کے طنزیہ اسلوب سے مملو، آخری ابواب تحریر کرتے ہیں۔

جیسے کہ ایٹ دوڈ بھی بلاشبہ جانتی ہیں جیلینڈ کے لیے بائبل کی لغات متعدد تعریفوں میں سے ایک تعریف جو بیان کرتی ہیں وہ یہ ہے کہ جیلینڈ ”شواہد کا پہاڑ“ ہے، اور آفریڈ، نکول، ایگلنس اور ہاں لڈ یا نے جو کچھ دیکھا ہے اب اس سب کی شہادت دے کر وہ اپنے پیچھے ایسی رُوداویں چھوڑے جا رہی ہیں جو ریاست جیلینڈ کے سرکاری بیانیے کو چیلنج کریں گی اور ایسا کرنے کے سبب وہ سرکار کے اس عزم کے مقابل کھڑی ہو جاتی ہیں کہ وہ خواتین کی اپنی کہانیاں انہی کو سنا کر انہیں خاموش کرنے کی کوشش کرے گی۔

○○○

جیکو کا کوتاہی ایک کتاب ”سچ کی موت، ٹرمپ کے عہد میں دروغ گوئی پر ٹولس“ کی مصنفہ ہیں جو اگست دو ہزار انیس میں پیپر بیک پر شائع ہوئی ہے۔

○○○

ٹرمپ دور میں ”ہینڈ میڈ زٹیل“ کی اہمیت

مارگریٹ ایٹ ووڈ / سید کاشف رضا

دی نیویارک ٹائمز، ۱۰ مارچ ۲۰۲۱ء

۱۹۸۴ء کے موسم بہار میں، میں نے ایک ناول لکھنا شروع کیا جس کا ابتدائی نام ”خادمہ“ کی کہانی یا دی ہینڈ میڈ زٹیل“ نہیں تھا۔ میں نے اسے لیبوری لکھائی میں زیادہ تر پہلے قانونی نوٹ پیڈ پر لکھنا شروع کیا اور اس کے بعد اپنی قریب قریب ٹائپنگ جاسکے والی لکھائی کو ایک جرمن کی بورڈ میمنٹل ٹائپ رائٹر سے کاغذ پر منتقل کرنا شروع کیا جسے میں نے کرائے پر لیا تھا۔

اس کا کی بورڈ جرمن تھا کیوں کہ میں ان دنوں مغربی برلن میں رہ رہی تھی جس کے گرد دیوار برلن تب بھی موجود تھی۔ سوویت سلطنت تب تک اپنی جگہ پر مضبوطی سے جمی کھڑی تھی اور اگلے مزید پانچ برسوں تک لڑکھڑانے والی نہیں تھی۔ ہر اتوار کے روز مشرقی جرمنی کی فضا یہ گھن گرج کے ساتھ ہمیں یاد دلایا کرتی کہ وہ ہم سے کتنی قریب ہے۔ آہنی پردے کے پیچھے موجود بہت سے ملکوں، چیکو سلواکیہ اور مشرقی جرمنی میں، میرے اسفار کے دوران میں نے محسوس کیا کہ اپنی جاسوسی کیے جانے کے احساس، خاموشی، موضوع کو یک لخت بدل دیئے جانے، معلومات ایک دوسرے تک پہنچانے کے عجیب و غریب طریقوں کا تجربہ کیا اور اس سب کا اثر اس پر بھی پڑا جو میں لکھ رہی تھی۔ عمارتیں جن کا مقصد تبدیل کر دیا گیا تھا، ان کا بھی اثر پڑا۔ میں کئی مرتبہ ایسی کہانیاں سنتی کہ ”یہ عمارت اس کی ہوا کرتی تھی اور پھر وہ غائب ہو گئے۔“

میں جو ۱۹۳۹ء میں پیدا ہوئی تھی اور جس نے دوسری عالمی جنگ کے دوران ہوش سنبھالا تھا، جانتی تھی کہ مستحکم قسم کے نظام بھی راتوں رات تبدیل ہو سکتے ہیں۔ تبدیلی بھی بجلی کی کڑک کی طرح اچانک ہو سکتی ہے۔ ”یہ یہاں نہیں ہو سکتا“ جیسی بات کا کوئی بھروسہ نہیں۔ حالات پر منحصر ہے ورنہ

کہیں بھی کچھ بھی ہو سکتا ہے۔

۱۹۸۴ء تک آتے آتے میں کوئی سال دو سال سے ناول لکھنے سے گریز کر رہی تھی۔ مجھے یہ ایک رسمی معاملہ لگتا تھا۔ میں نے سائنس فکشن، تخیلاتی فکشن، یوٹوپیا اور ڈسٹوپیا وغیرہ کا مفصل مطالعہ کیا تھا۔ کیا میں ایسی ہی کوئی چیز لکھنے والی تھی؟ یہ ہیئت گڑھوں سے پٹی پڑی تھی جس میں ایک گڑھا تھا وعظ فرمانے کے رجحان کا۔ یہ خدشہ بھی تھا کہ ناول ایلگبری بن جائے اور اس میں معاملات منطقی نہ رہیں۔ میں نے ایک اصول یہ طے کر رکھا تھا کہ میں اپنی کتاب میں کوئی ایسا واقعہ شامل نہیں کروں گی جو جمہور جوکس کے الفاظ میں پہلے ہی تاریخ کے کسی ”ڈراؤنے خواب“ کی صورت پیش نہ آچکا ہو۔ نہ ہی میں کسی ایسی ٹیکنالوجی کا ذکر کروں گی جو پہلے ہی سے دستیاب نہ ہو۔ نہ میں کوئی تخیلاتی اوزار دکھاؤں گی، نہ تخیلاتی قوانین، نہ تخیلاتی مظالم۔ لوگ کہتے ہیں کہ خدا تفصیل میں نظر آتا ہے۔ شیطان کا بھی یہی معاملہ ہے۔

انہیں سوچو راسی میں خود مجھے اپنا بنیادی مقصد بہت حیران کن سا نظر آتا تھا۔ کیا میں قارئین کو اس بات پر یقین کرنے پر آمادہ کر پاؤں گی کہ امریکا میں حکومت کا تختہ الٹ دیا گیا ہے اور وہاں کی لبرل جمہوریت کی جگہ ایک ایسی مذہبی آمریت نے لے لی ہے جو شریعت پر لفظ بہ لفظ عمل پیرا ہونا چاہتی ہے؟ کتاب میں آئین اور کانگریس کی ناموجودی بھی دکھائی گئی ہے۔ جمہوریہ جیلہیڈ سترھویں صدی کی پوریشن جڑوں پر استوار کی گئی ہے اور یہ جڑیں جدید دور کے اس امریکا کے نیچے ہمیشہ سے موجود رہی ہیں جس کے بارے میں ہم یہ سمجھتے رہے ہیں کہ ہم اسے جانتے ہیں۔

کتاب کا مکمل وقوع کیمبرج، میساچوسٹس ہے جہاں ہارورڈ یونیورسٹی موجود ہے اور جواب پہلے تو پورٹن مذہبی مدرسہ تھا مگر اب ایک لبرل تعلیمی ادارہ ہے۔ جیلہیڈ کی خفیہ ایجنسی کا دفتر وانڈرز لائبریری میں ہے جہاں خود میں نے کتابوں کے انبار کے درمیان کئی گھنٹے بسر کیے جب میں اپنے نیوا انگلینڈ والے آباؤ اجداد اور سالم کے چڑیلوں والے مقدمات پر تحقیق کر رہی تھی۔ کیا ہارورڈ کی دیوار کو مقدمے کے بعد ہلاک کر دیئے جانے والے افراد کے جسموں کی نمائش کے لیے استعمال کرنے پر کچھ لوگ ناراض تو نہیں ہوں گے؟ وہ ہونے۔

ناول میں آبادی زہریلی ماحولیاتی فضا کے باعث کم ہو رہی ہے اور قابل عمل بچے پیدا کرنے کی صلاحیت کامیاب ہوتی چلی جا رہی ہے۔ آج کے دور میں بھی تحقیقی مطالعے یہ بتاتے ہیں کہ

چینی مردوں میں تخلیقی زرخیزی کا تناسب رو بہ زوال ہے۔ آمرانہ نظام میں یا کسی ایسے معاشرے میں بھی جہاں حاکمیت کا ایک منظم نظام قائم ہو، حکمران طبقہ قابل قدر چیزوں پر اپنی اجارہ داری قائم کر لیتا ہے اس لیے ظالم سرکار کی اشرافیہ اپنے لیے زرخیز خواتین کو خادماؤں کے طور پر حاصل کر لیتی ہیں۔ بائبل میں اس کی مثال ہمیں حضرت یعقوب اور ان کی دو بیویوں راحیل اور لیاہ اور ان کی دو خادماؤں کی کہانی میں نظر آتی ہے۔ ایک آدمی، چار عورتیں اور بارہ بیٹے لیکن خادماؤں کی بیٹیوں پر حق نہیں جتا سکتیں۔ وہ بیٹے اپنی اپنی، وں کے ٹھہرتے ہیں، اور یوں یہ کہانی آگے بڑھتی ہے:

جب میں نے ”خادمہ کی کہانی“ پر پہلے پہل کام شروع کیا تو اس کا نام ”آفرڈ“ یعنی ”پیش کردہ“ رکھا تھا جو اس کے مرکزی کردار کا نام تھا۔ یہ نام ایک مرد کے پہلے نام فریڈ اور لاء حتے آف سے مل کر بنا تھا جو کسی تعلق کی وضاحت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، جیسے فرانسیسی کا لفظ ”ڈی“ اور جرمن کا لفظ ”فان“ بھی ہے یا جیسے انگریزی کے ناموں مثلاً ولیم سن میں ”سن“ کا لاحقہ۔ تو ”آفرڈ“ کے نام کے اندر ایک اور امکان چھپا ہوا تھا، ایک مذہبی نذر کا مفہوم یا قربانی کے لیے کسی کو پیش کرنے کا مفہوم۔ مجھ سے اکثر پوچھا جاتا ہے کہ ہم مرکزی کردار کا نام کیوں کبھی نہیں جان پاتے۔ میں بتاتی ہوں کہ اس لیے کیوں کہ تاریخ میں بہت سے لوگوں نے اپنے نام تبدیل کر لیے یا وہ منظر عام سے غائب ہو گئے۔ کچھ لوگوں نے اندازہ لگایا ہے کہ ”آفرڈ“ کا اصل نام ”جون“ تھا کیوں کہ ورڈز گاہ یا ڈومیسٹری میں خادماؤں جن بہت سے ناموں کی سرگوشیاں کرتی ہیں ان میں سے ”جون“ ہی واحد نام ہے جو دوبارہ پھر کبھی سامنے نہیں آتا۔ ابتدائی طور پر نو میرا دھیان اس طرف نہیں گیا تھا لیکن یہ جواب فٹ بیٹھتا ہے اس لیے قارئین اگر اس جواب کو پسند فرمائیں تو میں انہیں خوش آمدید کہوں گی۔

تحریر کے دوران کسی وقت اس ناول کا نام تبدیل ہو کر ”خادمہ کی کہانی“ ہو گیا، کچھ حد تک چوسر کی ”کینٹریری“ کہانیوں کے اعزاز میں، لیکن کچھ حد تک پریوں کی کہانیوں اور لوک کہانیوں کے احترام میں بھی۔ مرکزی کردار کی جانب سے سنائی جانے والی کہانی میں، بعد میں آنے والے یادور دراز کے سامعین کے لیے ناقابل یقین اور فتناسی کا بھی حصہ ہے جیسا کہ ان لوگوں کی سنائی ہوئی کہانیوں میں ہوتا ہے جو زمین کو دہلا دینے والے واقعات سے بچ کر آئے ہوئے ہوتے ہیں۔

تب سے اب تک کے برسوں میں ”خادمہ کی کہانی“ نے مختلف شکلیں اختیار کیں۔ اس کا ترجمہ چالیس یا اس سے زیادہ زبانوں میں کیا جا چکا ہے۔ انیس سو نوے میں اس پر ایک فلم بنی تھی۔

اس پر جی اوپر اٹھایا جا چکا ہے اور ایک ٹیلے بھی۔ اسے تصویر کی ناول کی شکل بھی دی جا چکی ہے اور اپریل دو ہزار سترہ میں ایم جی ایم اور ٹیوٹو اس پر ایک ٹیلی وژن سیریز بھی بنارہے ہیں۔

اس سیریز میں میں نے بھی بہ طور مہمان اداکار ایک جھٹک دکھائی ہے۔ سین یہ ہے کہ ریڈگارڈری ایجوکیشن نامی ادارے میں نئی بھرتی ہونے والی خادماؤں کی ایک قسم کی برین واشنگ کی جارہی ہے۔ انھیں اپنی پچھلی شناختوں کو مسترد کرنا سکھایا جا رہا ہے اور اپنے نئے مقام اور فرائض کو جاننا بھی تاکہ وہ یہ سمجھ سکیں کہ دراصل ان کے کوئی حقیقی حقوق ہیں ہی نہیں لیکن اگر وہ سر تسلیم خم کریں اور خود کو اتنا گرا ہوا سمجھنا شروع کر دیں کہ انھیں جو بھی تقدیر سوچ دی جائے اس پر وہ راضی بہ رضا ہو جائیں اور وہ بغاوت کرنے یا بھاگ جانے کی کوشش نہ کریں تو ایک حد تک ان کا تحفظ کیا جاسکتا ہے۔

خادماؤں کی ایک صفی کی شکل میں بیٹھی ہیں۔ مفلوج کر دینے والی پستول سے مسلح آئیناں انھیں مجبور کر رہی ہیں کہ وہ وہاں موجود ایک خادمہ کو رٹڈی قرار دے کر اسے شرم دلائیں۔ وہ خادمہ جینائن ہے جسے اس بات پر مجبور کیا جا رہا ہے کہ وہ اپنی عمر کی دوسری دہائی میں خود کو ایک گروہ کے ہاتھوں جنسی زیادتی کا نشانہ بنائے جانے کی کہانی پھر سے سنائے۔ اس کی غلطی یہ بتائی جاتی ہے کہ وہی تھی جس نے اس گروہ کو اپنی جانب ملتفت کیا اور یہی وہ چیز ہے جس کا دیگر خادماؤں شور مچاتی ہیں۔

اگرچہ یہ ”صرف ایک ٹی وی شو“ تھا اور یہاں اداکارائیں تھیں جنہیں کافی بڑیک میں پھر سے قہقہے لگاتے تھے اور ”بس اداکاری ہی“ تو کر رہی تھیں، مگر میں نے اس سین کو ہول ناک حد تک پریشان کن پایا۔ ایسا لگتا تھا کہ اس سین میں تاریخ بڑی مقدار میں آگئی ہو۔ ہاں عورتیں عورتوں کے خلاف جتھابن کر حملہ آور ہوا کرتی تھیں۔ ہاں وہ دوسری عورتوں پر الزام تراشی کیا کرتی تھیں تاکہ خود کو محفوظ رکھ سکیں۔ آج سوشل میڈیا کے دور میں ہم اسی چیز کو عوامی اور سماجی سطح پر بھی دیکھتے ہیں اور سوشل میڈیا ٹڈی دل کی طرح ہلے بول دینے کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔ ہاں خواتین دوسری خواتین کے مقابلے میں وہ موقف بہ خوشی اختیار کر لیں گی جو طاقت و رول کا موقف ہوگا، ان معاشروں میں بھی جہاں امکانی طور پر اور خاص طور پر خواتین کو بہ حیثیت مجموعی بہت تھوڑی سی طاقت اور اختیار حاصل ہے۔ طاقت اور اختیار کا کسی معاشرے سے نسبتی یا اضافی تعلق ہوتا ہے اور مشکل حالات میں اختیار کے کلی خاتمے کے بجائے کسی نہ کسی حد تک اختیار کو بہتر سمجھا جاتا ہے۔ یہاں کنٹرول کرنے والی آئیناں بڑی حقیقی ایمان والیاں ہیں اور یہ سمجھتی ہیں کہ وہ خادماؤں کے فائدے کا کام کر رہی ہیں۔ وہ سوچتی

ہیں کہ ان خادماؤں کو آخر زہریلے فضلے کو صاف کرنے کے لیے تو نہیں بھیجا جا رہا یا اس ”دلیر نیورلڈ“ میں وہ جنسی زیادتی کی شکار تو نہیں کی جا رہی ہیں، یا کم از کم ان سے جنسی عمل کوئی اجنبی تو نہیں کر رہا۔

کچھ آئیناں سادیت پسند ہیں، کچھ موقع پرست ہیں، اور ان میں سے کچھ انیس سو چوراسی میں مروجہ فیمینزم کے بیان کردہ مقاصد کو اپناتی بھی دکھائی گئی ہیں، جیسے فاشی کے خلاف مہم اور جنسی حملوں کے خلاف تحفظ بڑھانے کی مہم۔ وہ اپنے فائدے کے لیے ان مقاصد کا رخ موڑ لیتی ہیں۔ جیسا کہ میں نے کہا یہی حقیقی زندگی ہے۔

اس بات سے مجھے وہ تین سوال یاد آئے جو مجھ سے اکثر پوچھے جاتے ہیں:

پہلا سوال یہ کہ ”خادمہ کی کہانی“ کیا ایک تائیدی ناول ہے؟ اگر آپ کی مراد کسی ایسے نظریاتی متن سے ہے جس میں تمام خواتین کوئی نہ کوئی زاویہ نظر ہیں اور یا انہیں اس قدر نشانہ بنایا جاتا ہے کہ وہ کسی اخلاقیاتی انتخاب کے قابل ہی نہیں رہیں تو میرا جواب نفی میں ہوگا۔ اگر آپ کی مراد ایک ایسے ناول سے ہے جس میں خواتین بھی انسان ہیں، جن میں کرداروں کا ہر قسم کا تنوع اور رویہ پایا جاتا ہو، اور جو بہ طور انسان دلچسپ اور اہم بھی ہوں اور ان کے ساتھ جو کچھ ہوتا ہو وہ کتاب کے مرکزی موضوع، ہیئت اور پلاٹ کے لیے بھی اہم ثابت ہوتا ہو تو پھر میرا جواب ہاں میں ہوگا۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو بہت سی کتابیں ”فیمینسٹ“ ہیں۔

دلچسپ اور اہم کیوں؟ کیوں کہ عورتیں حقیقی زندگی میں بھی دلچسپ اور اہم ہوتی ہیں۔ خواتین کوئی ایسی چیز نہیں جو فطرت کو بعد میں دھیان میں آئی ہو، نہ وہ انسانی تقدیر میں کوئی ثانوی قسم کا کردار ادا کرنے آئی ہیں، اور ہر معاشرے کو یہ باتیں ہمیشہ سے معلوم رہی ہیں۔ بچے پیدا کرنے والی عورتوں کی موجودگی کے بغیر انسانی آبادی ختم ہو کر رہ جاتی۔ اسی لیے عورتوں، لڑکیوں اور بچوں سے اجتماعی زیادتی اور ان کا قتل عام ہلاکت خیز جنگوں اور دوسری اہم مہمات کی اہم خصوصیت رہا ہے جن کا مقصد کسی آبادی کا محکوم بنانا یا ان کا استحصال کرنا ہو۔ ان کے بچے مارے اور ان کی گودوں میں اپنے بچے تھما دئے جیسے کہ بلیاں کرتی ہیں۔ عورتوں کے ہاتھ میں وہ بچے دے دو جنہیں پالنا پوسنا ان کی مالی استطاعت سے باہر ہو یا ان کے ہاتھ میں ایسے بچے دے دو جنہیں تم بعد میں اُن سے جدا کر کے اپنے مقاصد کے لیے استعمال کر سکو۔ ان کے بچے نچرالو۔ یہ چیز تاریخ میں بڑے پیمانے پر اور بہت زمانے سے رائج رہی ہے۔ عورتوں اور بچوں پر کنٹرول اس سیارے پر ہر ظالم حکومت کی خصوصیت رہا ہے۔

پولین اور اس کی ”توپوں کا نوالہ بننے والے“ غلام اور ان غلاموں کی نئے سے نئے انداز میں انسانی تجارت دونوں اسی ذیل میں آتے ہیں۔ جو لوگ زبردستی بچے پیدا کیے جانے کی حمایت کرتے ہیں ان سے لاطینی محاورے میں پوچھا جانا چاہیے کہ کوئی بوٹو؟ اس سے فائدہ کسے ہوا؟ کبھی اس کا فائدہ ہوتا ہے، کبھی اُس کا۔ ایسا نہیں ہوتا کہ کسی کا فائدہ نہ ہوتا ہو۔

دوسرا سوال جو اکثر سامنے آتا ہے یہ ہے کیا ”خادمہ کی کہانی“ مذہب مخالف ہے؟ ایک بار پھر کہوں گی کہ اس کا انحصار اس پر ہے کہ اس سوال سے آپ کی مراد کیا ہے۔ یہ درست ہے کہ ناول میں کچھ آمریت پسند مرکٹنرول حاصل کر لیتے ہیں اور پیدر سری نظام کا ایک انتہا پسندانہ روپ مسلط کرنے کی کوشش کرتے ہیں جس میں خواتین پر، انیسویں صدی کے امریکی غلاموں کی طرح، مطالبے کی ممانعت ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ وہ پیسہ اپنے پاس نہیں رکھ سکتیں، نہ ہی گھر سے باہر کام کر سکتی ہیں جب کہ بائبل میں خواتین کو دونوں کام کرتے دکھایا گیا ہے۔ آمر سرکار بائبل کی علامات کا استعمال کرتی ہے، جیسا کہ کوئی بھی آمرانہ سرکار اگر امریکا پر قبضہ کر لے تو یقینی طور پر کرے گی، ظاہر ہے وہ سرکار کمیونسٹ یا اسلامی تو ہوگی نہیں۔

جیلنڈ کی خواتین کے غریبانہ ملبوسات مغرب کی مذہبی ایقونو گرافی سے ماخوذ ہیں۔ بیویاں نیلے ملبوسات پہنتی ہیں جو پاکیزگی کی علامت ہے، اور یہ کنواری مریم سے ماخوذ ہے۔ خادائیں سرخ لباس پہنتی ہیں، جو زچگی کے خون سے ماخوذ ہیں لیکن ساتھ ساتھ مریم مجدلیہ کی بھی یاد دلاتے ہیں۔ مزید یہ کہ اگر آپ فرار ہو رہے ہوں تو سرخ رنگ آسانی سے دیکھا جاسکتا ہے۔ مردوں کی وہ بیویاں جو سماجی رتبے میں کم تر ہیں انھیں ”کانودائف“ یعنی کفایتی بیویاں کہا جاتا ہے جو دھاری دار ملبوسات پہنتی ہیں۔ مجھے اعتراف کرنا ہوگا کہ مُنھ کو چھپانے والی بوسٹ ٹوپیاں نہ صرف وسط وکٹوریائی عہد کے ملبوسات سے اور راہباؤں کے لباس سے ماخوذ تھیں بل کہ سن چالیس کے عشرے میں اولڈ ڈچ کلیمور ٹیکسٹ نامی ایک صفائی کے پاؤڈر پر بھی ایسی ہی بوسٹ پوش عورت کی تصویر بنی ہوتی تھی جس کا چہرہ ڈھکا ہوا ہوتا تھا اور جس نے مجھے بچپن میں ڈرا دیا تھا۔ بہت سی استبدادی حکومتوں نے ملبوسات کو استعمال کیا ہے، کبھی انھیں ممنوع کر کے اور کبھی مسلط کر کے، تاکہ لوگوں کو شناخت کیا جاسکے یا کنٹرول کیا جاسکے۔ ذرا زرد ستارے اور رومن بنفشی کے بارے میں سوچیے اور ان بہت سی استبدادی حکومتوں نے ایک مذہبی پردے کے پیچھے ہی راج کیا ہے۔ اس کے بعد ”ثقافت“ کی تخلیق بہت آسان ہو

جاتی ہے۔

کتاب میں موجود غالب ”مذہب“ نظریے پر کنٹرول حاصل کرنے کی کوشش کر رہا ہے اور وہ مذہبی اکائیوں جو ہمارے لیے معروف ہیں، ختم کی جا رہی ہیں۔ اسی طرح جیسے بالشویکوں نے مین شویکوں کو تباہ کر ڈالا تھا تا کہ سیاسی مسابقت کا خاتمہ کیا جاسکے اور ریڈ گارڈ کے مختلف گروہ جان ہتھیلی پر رکھ کر ایک دوسرے سے لڑ رہے تھے، اس ناول میں کیتھولک اور پمپسٹ عقیدے کے حامل لوگوں کو ہدف بنایا اور ختم کیا جاتا ہے۔ کوئیک فریق کے لوگ زیر زمین چلے جاتے ہیں اور کنیڈا کو جانے والے ایک فراری راستے کو چلاتے ہیں جیسا کہ ایسا وقت آنے پر، میرا شبہ ہے، وہ کریں گے بھی۔ مرکزی کردار ”آفریڈ“ کے ہاں بھی خدا سے مناجات کا ایک ذاتی ورژن موجود ہے اور وہ اس بات پر یقین کرنے سے انکار کر دیتی ہے کہ سرکار کو کسی انصاف پسند اور رحم دل خدا کی طرف سے اختیار ملا ہے۔ آج کی حقیقی دنیا میں کچھ مذہبی گروپ کمزور گروہوں، مثال کے طور پر خواتین کے لیے تحریکیں بھی چلا رہے ہیں۔

اس لیے یہ کتاب ”مذہب مخالف“ نہیں۔ یہ کتاب استبدادی مقاصد کے لیے مذہب کے استعمال کے خلاف ہے، جو کہ ایک بالکل ہی مختلف معاملہ ہے۔

کیا ”خادمہ کی کہانی“ ایک پیش گوئی ہے؟ یہ تیسرا سوال ہے جو مجھ سے پوچھا جاتا ہے، بہت زیادہ اور اب جب کہ امریکی معاشرے کے اندر بعض طاقتیں اقتدار پر قبضہ کر کے ایسے قوانین منظور کر رہی ہیں جن کے بارے میں وہ کہا کرتی تھیں کہ وہ برسرِ اقتدار آکر انہیں نافذ کرائیں گی۔ بلکہ انہیں سوچو اسی میں بھی چپ میں یہ ناول لکھ رہی تھی یہ صورت حال موجود تھی۔ جی نہیں، یہ کوئی پیش گوئی نہیں ہے، کیوں کہ مستقبل کی پیش گوئی صحیح معنوں میں ممکن نہیں ہے۔ اس میں بہت سے متغیرات اور بہت سے ان دیکھے امکانات ہیں جنہیں دیکھے بغیر ایسی پیش گوئی ممکن نہیں۔ سمجھ لیجئے کہ یہ ناول ایک اپنی پیش گوئی ہے، مطلب یہ کہ اگر ایسا مستقبل تفصیل سے بیان کر دیا جائے تو شاید ہمیں ایسا مستقبل دیکھنا نہ پڑے لیکن ظاہر ہے کہ ایسی خواہش پر مبنی سوچ پر بھی بھروسہ تو نہیں کیا جاسکتا۔

تو بھی بہت سے مختلف النوع تاگے ہیں جن سے ”خادمہ کی کہانی“ کے تار و پود بنے گئے ہیں۔ اس میں اجتماعی سزائے موت کے واقعات ہیں، خوراک کے استعمال سے متعلق قوانین ہیں، کتابوں کو نذرِ آتش کیے جانے کے واقعات ہیں، ایس ایس یعنی نازی جرمنی کی نیم فوجی تنظیم شوٹر

سافل، کالینینس بورن پروگرام ہے جس کے تحت آریانسل کے بچوں کی افزائش نسل تیز کرنے کی تحریک چلائی گئی، ارجنٹائن کے جرنیلوں کا بچے چوری کرنے کا پروگرام ہے، غلامی کی تاریخ ہے، امریکا میں کثرت ازدواج کی تاریخ ہے، بہت طویل فہرست ہے۔

لیکن ایک ادبی ہیئت ایسی ہے جس کی جانب ابھی تک میں نے اشارہ نہیں کیا: شہادت یا گواہی کا ادب۔ مرکزی کردار آفریڈ اپنی کہانی ہر ممکن حد تک بہترین طریقے سے ریکارڈ کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کے بعد وہ اسے چھپا دیتی ہے اور اس خیال پر اعتماد کرتی ہے کہ اس کہانی کو بعد میں دریافت کر لیا جائے گا، کسی ایسے شخص کی جانب سے جو اس کی تفہیم کے لیے اور اسے پھیلانے کے لیے آزاد ہو۔ یہ امید کا ایک اقدام ہے۔ ہر ریکارڈ شدہ کہانی کو مستقبل کے کسی قاری کا انتظار ہوتا ہے۔ روئس کرو سو ایک روز تاجپہ رکھا کرتا تھا۔ ایسا ہی سیموئیل پے پیڑ بھی کرتا تھا جس نے اپنے روز تاجپے میں لندن کی آتش عظیم کا احوال بھی لکھا۔ ایسا ہی بہت سے ان لوگوں نے بھی کیا جو وہاں سیاہ موت یعنی طاعون کے زمانے میں موجود تھے، اگرچہ ان کی یادوں کا سلسلہ اچانک کہیں رک جاتا تھا۔ ایسا ہی رومیو ریویغ نے کیا جس نے روائٹا کے قتل عام اور دنیا کی اس سے لاقلمی دونوں کا احوال لکھا۔ ایسا ہی این فرینک نے کیا جب وہ اپنی خفیہ انگلیسی میں چھپی ہوئی تھی۔

آفریڈ کے احوال کے مطالعے کے لیے دو قسم کے قارئین موجود ہو سکتے ہیں۔ ایک وہ جو کتاب کے آخر میں آئے ہیں، یعنی مستقبل میں ہونے والی کسی اکیڈمک کانفرنس کے شرکا جو اس احوال کو پڑھنے کے لیے آزاد ہیں مگر وہ اتنے زور واد اور موثر نہیں جتنا ہونے کی ان سے خواہش کی جا سکتی تھی۔ دوسرے قارئین وہ انفرادی قاری ہیں جو اس کتاب کو کسی بھی وقت پڑھیں گے۔ یہی ہیں اس کہانی کے ”حقیقی“ قارئین، وہ پیارے قاری جن کے لیے ہر ادیب لکھتا ہے، اور بہت سے پیارے قارئین اپنی باری آنے پر مصنف بھی بن جائیں گے۔ ہم سب مصنفین نے بھی ایسے ہی تو آغاز کیا تھا، مطالعے سے۔ ہم نے ایک کتاب کی آواز سنی تھی جو ہم سے براہ راست مخاطب تھی۔

تازہ امریکی انتخابات کے پس منظر میں، خوف اور اضطراب پھیل رہا ہے۔ بنیادی شہری حقوق خطرے میں نظر آ رہے ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ وہ حقوق بھی جو خواتین نے پچھلی دہائیوں میں اور بلاشبہ پچھلی صدیوں میں اپنے لیے حاصل کیے تھے۔ اس منقسم ماحول میں، جس میں بہت سے گروہوں کے لیے نفرت میں اضافہ محسوس ہو رہا ہے اور ہر قسم کے انتہا پسند لوگ جمہوری اداروں پر لعن

صحن کر رہے ہیں، یہ بات یقینی ہے کہ کوئی نہ کوئی، کہیں نہ کہیں، بلکہ میرا خیال ہے کہ بہت سے لوگ، وہ کچھ لکھ رہے ہوں گے جو وقوع پذیر ہو رہا ہے اور جو کچھ ان پر بیت رہا ہے یا پھر وہ اس سب کو یاد رکھیں گے اور بعد میں ریکارڈ کریں گے، اگر وہ کر سکے۔

کیا ان کے پیغامات دبا دیئے جائیں گے یا چھپے رہیں گے؟ کیا انھیں دریافت کر لیا جائے گا، صدیوں بعد، کسی پُرانے دھرانے گھر میں، کسی دیوار کے پیچھے؟
آئیے اُمید رکھیں کہ صورت حال اس نچ تک نہ پہنچے۔ مجھے یقین ہے کہ نہیں پہنچے گی۔

○○○

نوٹ: ا۔ مارگریٹ ایٹ ووڈ کلشن کی بیس سے زیادہ کتابوں کی مصنفہ ہیں۔ انھوں نے یہ مضمون اپنے ناول ”خادم کی کہانی“ کے نئے پیپر بیک ایڈیشن کے ابتدا سے کے طور پر لکھا۔

○○○

گارٹیل گارسیا مارکیز ولیم روہر اجمال کمال

برطانیہ میں مارکیز کو عموماً فینٹسی کا ادیب سمجھا جاتا ہے۔ نقادوں اور تبصرہ نگاروں نے بار بار اس کی تحریروں میں پائی جانے والی ”فینٹسی پرستی“ اور ”طلسماتی“ خصوصیات کی جانب توجہ دلائی ہے، اور اپنے اس عمل سے بڑی حد تک ان موضوعات کو دھندلا دیا ہے جن سے اس کی تحریروں کو بنیادی طور پر سروکار ہے۔ تحیر انگیز اور اجنبی (exotic) عناصر پر اس تاکید کی وجوہ ثقافتی ہیں۔ بے دلیل فینٹسی، جیسی کہ سیریل (surrealist) روایت میں پائی جاتی ہے، برطانیہ میں ادبی تدریس کے فائق انداز سے بالخصوص کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ ایک شخص جہاں جاتا ہے زرد تیلیوں کا ایک بادل ہر جگہ اس کا تعاقب کرتا رہتا ہے۔ پڑھنے والا آخر اس کے ساتھ کیا سلوک کرے؟ کیا اس کے کوئی معنی ہیں، یا یہ محض جذباتی فرار پسندی کا مظاہرہ ہے، کسی ناممکن دنیا (Never-Never Land) کی علامت ہے؟ لیکن اسی کتاب میں، جس کا نام تنہائی کے سو سال ہے، سوکھے ہوئے بازو والا ایک شراب فروش بھی ہے۔ اس کا بازو اس لیے جل گیا (ہمیں بتایا جاتا ہے) کہ اس نے ایک بار اپنے والدین پر ہاتھ اٹھایا تھا۔ لاطینی امریکہ کے کیتھولک گھروں میں بچوں کو یہی بتایا جاتا ہے کہ اگر کوئی اپنے والدین پر ہاتھ اٹھائے تو اس کا بازو۔ حقیقی معنوں میں۔ جل جاتا ہے۔ مارکیز کا ناول ان اعتقادات کو، پرمزاح انداز میں، ان کے لغوی معنوں میں قبول کرتا ہے، اور اس طرح ان کے اصل مقصد کو بے نقاب کر دیتا ہے، جو یہ ہے کہ بچوں کو دھوکے میں رکھا جاتا ہے تاکہ وہ اپنی حدود میں رہیں۔

اگر فینٹسی کا کردار فرار پسندی کا نہیں، تو کیا اس کا مقصد اخلاقی سبق دینا ہے، جس طرح

نولکین کی کتاب The Lord of the Rings میں، یا اگر اس سے قبل مثال لیں تو چارلس کننگز لے کی The water Babies میں ہے جو کٹورین عہد کے فینٹسی کے ادب کا کلاسک ہے؟ لیکن مارکیز کے ہاں فینٹسی تمثیل سے آلودہ نہیں۔ تو پھر شاید ایسا ہو کہ لاطینی امریکہ کی زندگی ہی میں کوئی باطنی طلسمی خصوصیت موجود ہو؟ لاطینی امریکہ کا تصور ایک غیر معمولی، بے لگام فینٹسی کی آماجگاہ کے طور پر، خاصا مانوس ہے۔ لیکن خود ہماری اپنی فرار پسندی اس میں جو کردار ادا کرتی ہے، ہمیں اس کو تسلیم کرنے کی ضرورت ہے؛ اجنبی عناصر کی طلب، ثقافتی سیاحت کا ذوق۔ یا، زیادہ سنجیدہ طور پر، معاشرت کی قید سے رہائی کی ہماری اپنی جستجو۔ اسے تسلیم کیے بغیر ہم یہ محسوس نہیں کر سکیں گے کہ دوسری معاشرتوں میں بھی جبر کے پہلو ہوتے ہیں؛ ہم صرف فینٹسی کی فراوانی ہی دیکھ رہے ہیں، وہ حربے نہیں جن کے ذریعے روزمرہ زندگی پر نظم و ضبط عائد کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مارکیز نے اکثر کہا ہے کہ جو چیزیں یورپی قاری کو تیز خیز معلوم ہوتی ہیں، کولومبیا کے باشندوں کے لیے معمولی اور روزمرہ کی باتیں ہیں۔

لاٹینی امریکہ کی بابت اس اجنبی اور طلسمی تصور کی بنیاد ایک یورپی موقف پر ہے۔ امریکہ کی فتح (the Conquest) کے بعد، اس پر اعظم سے تعلق رکھنے والے انسانوں کو، اور ماحول کے ان تمام عناصر کو جو اس شے سے مختلف تھے جو یورپ کے باشندوں کے لیے جانی پہچانی تھی، افسانوی، عجیب یا ہیبت ناک قرار دیا گیا ہے؛ یہ مختلف اور نا آشنا چیزوں کو اپنے ذاتی تناظر میں سیٹ لانے کا ایک طریقہ ہے۔ فینٹسی اور اجنبیت کی سر زمین کے طور پر لاطینی امریکہ کا تصور، سحر کی ہوئی اجنبیت کا تصور ہے، جو بڑی حد تک انیسویں صدی میں Celticism کے طریق کار سے مشابہ ہے، جس کے ذریعے برطانیہ نے آئرش آبادی کو خواب دیکھنے والے بے ضرر لوگوں کی قوم میں تبدیل کرنے کی کوشش کی، تاکہ اس طرح ان کے ثقافتی اختلافات کو ہموار کر کے انہیں انگریزی معاشرت میں ضم کیا جاسکے۔ ان لوگوں کے لیے جو درحقیقت وہاں رہتے ہیں، یہ جگہیں اجنبیت اور تیز خیزی سے یکسر عاری ہیں۔ تو اب سوال یہ ہوا کہ وہ خط کون کھینچتا ہے جو یہ فیصلہ کرے کہ یہاں حقیقت کی عملداری ختم، اور فینٹسی اور طلسم کی قلمرو شروع ہوتی ہے۔ ماکوندو کے باشندوں کے لیے، جو مارکیز کی بہت سی ابتدائی افسانوی تحریروں کا محل وقوع ہے، برف، نقلی دانت اور صمدب عدسے بے پناہ حیرت خیز چیزیں ہیں۔ دوسری طرف سائنسی عقلیت کے نقطہ نظر سے ماکوندو ایک افسانوی مقام ہے۔ مارکیز کا

ناول ایسی کسی بھی سرحد کی لغویت پر ہنستا ہے جو حقیقت اور فینٹسی کے درمیان ایک طے شدہ تقسیم قائم کرنے کا سوا ٹک رہ جاتی ہے۔ اس عمل کو الٹ کر کے جس کے ذریعے فینٹسی کی حدود تعمیر کر کے چیزوں کو بے ضرر بنایا جاتا ہے، مارکیٹر فینٹسی کی مدد سے ان اصولوں اور ضابطوں کو لٹکارتا ہے جو حقیقت کو قائم کرتے اور اسے منظم رکھتے ہیں۔ اس لیے فینٹسی کو بذاتہ ایک خصوصی زمرے کے طور پر اجاگر کرنا گمراہ کن ہے، کیونکہ یہ اپنے سے بہت زیادہ وسیع کسی شے کا محض ایک جز ہے۔ مارکیٹر کا سروکار بیک وقت ان ضابطوں سے بھی ہے جن کی حدود میں سماجی حقیقت قائم ہوتی اور برقرار رہتی ہے، اور ان ضابطوں کو مکمل طور پر تبدیل کر دینے کے امکانات سے بھی۔ اگر ہم طلسمی کی تعریف اس شے کے طور پر کریں جو ایک نہایت تنگ سائنسی انداز فکر میں نہ سما سکتی ہو، تب مارکیٹر کی تحریروں کا طلسمی پہلو عقلیت کی قائم کردہ قیود سے، اور اس کی حدود میں رہنے والی تحریروں سے، اس کے انکار کا ایک حصہ ہے۔ جیسا کہ اس نے پلینو اپولیٹو مینڈورا سے کہا تھا، اسے اپنے ادیب بننے کے ارادے کا احساس اس وقت ہوا جب اس نے دریافت کیا کہ کاؤکا کا قصہ سنانے کا انداز بالکل اس کی نانی کی طرح کا ہے۔

اس کی نانی، جن کے ساتھ وہ آٹھ برس کا ہونے تک رہا، اس کی تحریروں کا ایک بے حد اہم ماخذ ہیں۔ ان طویل اور ختم نہ ہونے والی کہانیوں نے جو اس نے بچپن میں اپنی نانی سے سنی تھیں، کولومبیا کے شمالی ساحل کی مالا مال زبانی روایتوں کے خزانے اس پر کھول دیے۔ تحریر کی اشرافی اور پدری روایت سے اس زبانی ذخیرے کا تصادم، اس کی تحریروں کا ایک بے حد مسحور کن پہلو ہے۔ نانی اس حقیقت کی مثال ہیں جو اس جگہ وقوع پذیر ہوتی ہے جہاں سماجی تانے بانے کی تشکیل قصہ گوئی اور زبانی اظہار سے ہوتی ہے، نہ کہ تحریر کردہ یادداشت سے۔ تنہائی کے سو سال، اسی اعتبار سے۔ یورپی ناول کے آمد نامے کے برعکس، جو خیال اور کردار کا مجموعہ ہوتا ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ ارتقا پذیر ہوتا ہے۔ سنی ہوئی کہانیوں کا ایک ذخیرہ ہے۔ تاہم اس کے پیارے کی بے پناہ توانائی کے باوجود اس کے اختتام تک پہنچنے پر ایک تسکین کا احساس ہوتا ہے۔ یہ ناول، مثال کے طور پر، کہانیوں کے ایک اور ذخیرے، الف لیلا ولیلہ کے برعکس، ایسا متن نہیں جس کی لذت کو پڑھنے والا ختم نہ ہونے دینا چاہے۔ ایک مسلسل فراوانی کے اندر ایک غنائی، اور ایک مجموعی طور پر دم گھونٹنے والی محدودیت کا احساس قائم رہتا ہے، جو پیارے کے بے رکاوٹ بہاؤ اور کرداروں کے ناموں اور زندگیوں کی بے

تسکین بکرا سے جنم لیتا ہے۔

مارکیز کے بیشتر ناول ایک ایسے مقام سے لکھے گئے ہیں جہاں تمام واقعات پہلے ہی پیش آچکے ہیں۔ اس کا پہلا ناول پتوں کا طوفان ایک تدفین کے لمحے سے شروع ہو کر وقت میں پیچھے کی طرف سفر کرتا ہے۔ تنہائی کے سو سال اپنے اندر خود اپنے لکھے جانے کا ایک آئینہ دکھاتا ہے۔ ملک یا دیس کا کمرہ وقت کی پائیمالی اور موسموں کے اتار چڑھاؤ سے محفوظ ایک مکمل طور پر جامد مقام، جہاں ناول میں پیش آنے والے تمام واقعات کی پیش گوئی کرنے والے مسودات محفوظ ہیں۔ سردار کا زوال اپنے مرکزی کردار، ڈیڑھ سو سالہ آمر، کی موت سے شروع ہوتا ہے، جو اس صدارتی محل میں واقع ہوتی ہے جو اب مکمل طور پر فطرت کے رحم و کرم پر ہے۔ ایک پیش گفتہ موت کی روداد میں سائتیا گونسر کی یقینی موت کا اشارہ عنوان ہی سے مل جاتا ہے، جسے درحقیقت ناول کے آخری چند جملوں میں بیان کیا گیا ہے لیکن پہلے ہی جملے سے اس کے یقینی ہونے کا تجربہ محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہ نشہ مارکیز کے تازہ ترین ناول وہا کے دنوں میں محبت (جو سپانوی میں 1985 میں شائع ہوا) سے پہلے تک قائم رہتا ہے۔

یہاں کی اس مخصوص قسم کی ساخت کا تعلق ذہنی اور سماجی، تحریری اور زبانی یادداشت کے مرکزی قضیے سے ہے۔ اپنی زندگی میں مارکیز متعدد بار اپنے والدین، اپنے بچپن کے گھر، اور اپنے آبائی خطے سے جدا ہونے کے تجربے سے گزرا۔ آٹھ برس کی عمر کو بچپن تک وہ اپنے نانا اور تانی کے ساتھ اراکا تا کا میں رہا۔ جب اس کے نانا کا انتقال ہو گیا تو اسے ماں کے پاس بھیج دیا گیا۔ نو عمری ہی میں اسے کریمین کے گرم ساحلی علاقے سے دور، کولومبیا کے سرد آندین خطے کے ایک اسکول میں بھیج دیا گیا جہاں اسے کریمین تہذیب کی بے تکلفی اور فراوانی میسر نہ تھی۔ بعد میں اسے اور بھی دور دراز مقامات پر جانا پڑا: کرمل کو کوئی محط نہیں لکھتا پیرس میں لکھا گیا، اور تنہائی کے سو سال میکسیکو میں۔ اکیس برس کی عمر میں اس نے اپنی ماں کے ساتھ واپس اراکا تا کا کا سفر اختیار کیا۔ اس سفر کا مقصد نانا تانی کے مکان کو فروخت کرنا تھا۔ یہ ایک ایسا تجربہ تھا جس نے اس کی تحریروں کی شکل متعین کرنے میں ایک نہایت اہم کردار ادا کیا۔ وہاں بچپن پر اس نے ہر شے کو پہلے سے مختلف پایا: مکان بالکل وہی تھے، لیکن وقت اور افلاس انہیں کھا گئے تھے۔ اور کھڑکیوں میں سے وہی فرنیچر نظر آتا تھا لیکن اس کی عمر میں پندرہ سال کا اضافہ ہو چکا تھا۔ یہ ایک گرد آلود، گرم قصبہ تھا اور

دوپہر کی گرمی بے حد شدید تھی۔ سانس لینے سے گرا ہشتی تھی۔

وقت کے حلقے کے شکار ماضی کو بحال کرنے کی کوشش سے مارکیز کو توانائی کا ایک بنیادی منبع حاصل ہوا۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ ایک ایسے وقت اور مقام سے یگانگت بھی حاصل ہوئی جن کی تقدیر نیستی ہے، اور خود نیستی اور زوال کے اس عمل سے بھی۔

ارا کا تا کا واپسی کو اس کی ایک عمدہ ترین کہانی ”منگل کے دن کا قیولہ“ کے ماخذ کے طور پر پہچانا جاسکتا ہے۔ ایک عورت اپنی بیٹی کے ہمراہ اپنے بیٹے کی قبر تک کا سفر اختیار کرتی ہے، جو ایک مبینہ ڈاکے کے دوران گولی لگنے سے ہلاک ہو گیا تھا۔ دوپہر کی شدید اور گرد آلود گرمی کے علاوہ اسے پادری کے عدم تعاون اور گلیوں میں بھرے ہوئے تماش بینوں کی بداندیش نگاہوں کا بھی سامنا کرنا پڑتا ہے۔ قصبے کے بارے میں اس کا باغیانہ رویہ ایک ذاتی یادداشت کے اثبات، اور قصبے کے باشندوں کی سماجی فراموشی سے انکار، کا عمل ہے۔ کہانی کا اختتام عورت کے شدید گرمی میں باہر نکل جانے پر ہوتا ہے: قبر پر حاضری۔ جو کہانی کا مرکزی واقعہ ہے۔ پڑھنے والے کے تخیل میں وقوع پذیر ہوتی ہے۔ ناول میں، بطور ایک حرکی قوت کے، یادداشت کا عمل زیادہ پیچیدہ ہوتا ہے۔ واقعات کا وسیع ذخیرہ کس فرد یا ادارے (agency) کے پاس محفوظ ہے؟ اور کس میڈیم میں نقش کیا گیا ہے؟ عام لوگوں کی زبانی یادداشت یاد آوری کے حالات کی نسبت سے تبدیل ہوتی رہتی ہے، یہ جامد اور ہمیشہ کے لیے متعین ہونے کے بجائے، سٹائی دینے والی آواز سے متعین ہوتی ہے۔ ایک با تحریری ضابطے میں آ جانے کے بعد یادداشت ایک مختلف شے ہو جاتی ہے: سب سے بڑھ کر یہ کہ اب اس میں تبدیلی کی گنجائش نہیں رہتی۔ اور اب وہ اجتماعیت کی ملکیت نہیں رہتی، بلکہ پروتوں اور نقل نویسوں کے مخصوص عمل سے گزر کر آتی ہے (جن کا تماشہ تنہائی کے سو سال میں ملک کیا دیں ہے)۔ یادداشت کی نقاشی کے زبانی اور تحریری طریقوں کا فرق ناول کے پہلے جملے میں نمایاں طور پر ظاہر ہے:

”بہت برسوں بعد، فائرنگ اسکو اڈا کا سامنا کرتے ہوئے، کرنل اور یلیانو بونینڈ یا ماضی کی اس دور دراز مسدہ پہر کو یاد کرنے والا تھا جب اس کا باپ زندگی میں پہلی بار اسے برف دکھانے لے گیا تھا۔“

ماضی کے ایک سادہ بیان کو (”اس کا باپ اسے زندگی میں پہلی بار برف دکھانے لے گیا“) ایک ایسے مستقبل کے درمیان رکھ دیا گیا ہے جو پیش آچکا ہے۔ یہ ایک ایسے عمل کے ذریعے

کیا گیا ہے جو تحریر کے تعین اور اس کی پیچیدہ ساخت ہی کی مدد سے ممکن ہے۔ یہ خاطر تحریر شدہ تاریخ کے احساس پر بھی انحصار کرتا ہے، جو وقت کے دور ایسے میں واقعات کی ایک باضابطہ ترتیب ہے جس کے آخری لمحات کو اس سے پہلے کے لمحات میں تحریر شدہ دیکھا جاسکتا ہے۔ یاد کیے ہوئے ایک ماضی کا ایک ایسے مستقبل کے درمیان واقع ہونا جو ایک لحاظ سے پہلے ہی پیش آچکا ہے، مجموعی طور پر اس کتاب کی زہنی ساخت کی تشکیل کر دیتا ہے۔

کتاب کا ایک حصہ ایسا ہے جہاں وہ تمام نکات جن کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے، ایک جگہ جمع ہو کر ایک ڈرامائی ارتکاز حاصل کر لیتے ہیں: بے خوابی کی وبا۔ یہ وبا ماکوندو کے باشندوں پر حملہ آور ہو کر نتیجے کے طور پر فراموشی پیدا کرتی ہے: لوگ چیزوں کے نام بھول جاتے ہیں۔ اس وبا کا چھوٹا مقامی اطرین آبادی سے لگا تھا، جو زبانی اظہار پر انحصار کرنے والے لوگ تھے، جبکہ اس کا علاج دریافت کرنے والا شخص، ملکیا دیس، تحریر کا آدمی ہے۔ لیکن وبا کا علاج ہونے سے پہلے حوزے آرکا دیو بوانسندیا، جو خاندان کا سردار ہے، اس کے سنگین اثرات کو محدود کرنے کے لیے یادداشت کی مشین ایجاد کرتا ہے:

”یہ کل، انسان کی تمام زندگی میں حاصل کیے گئے علم پر، ہر صبح، شروع سے آخر تک نظر ڈالنے کے مکان پر مبنی تھی۔ حوزے آرکا دیو بوانسندیا نے اس کا تصور ایک چرخی منالقت کے طور پر کیا تھا، جس کو چھوڑ کر دھڑکتے کے ذریعے چلایا جاسکے، اور اس طرح، زندگی کے سب سے ضروری تصورات، ہر چند گھنٹوں بعد، اس کی آنکھوں کے سامنے آسکیں۔ وہ تقریباً چودہ ہزار اندراجات کرنے میں کامیاب ہو چکا تھا۔“

یہ دراصل تحریر کی مشین ہے۔ اس خطرے کا مقابلہ کرنے کے لیے کہ لوگ چیزوں کے منصب اور استعمال بھول جائیں گے (جس کی پرمزاح مثال کے طور پر گائے کا ذکر کیا گیا ہے)، یہ مشین نام اور تعریفیں پیدا کرتی ہے۔ لیکن فراموشی کا خاتمہ کر کے یہ تبدیلی کا بھی خاتمہ کر دیتی ہے: دنیا لغت کی محکوم ہو جاتی ہے۔ اور چونکہ اس کا مقصد پوری حقیقی دنیا کو لغتوں سے اس طرح بھر دینا ہے کہ کہیں کوئی جگہ خالی نہ رہ جائے، اس کی مدوریت (Circularity) تحریری ادب کا استعارہ بن جاتی ہے، جو گویا ایک بند ساخت ہے جو کسی تغیر کو راہ نہیں دیتی، اور اپنی خود کفالت میں قید ہے: جو اس ناول کی مثال بھی ہے، اس کے جمود کے احساس اور ناقابل فرار تقدیر کے کل پروزوں سمیت۔ اس

ناول کے لوازمات زیادہ تر زبانی ہیں، لیکن وہ تحریری ہیئت میں سے گزر کر ٹھوس شکل اختیار کرتے ہیں۔ یہ عمل دوہرا طریقہ اختیار کرتا ہے، ایک طرف زبانی سنائی جانے والی کہانیاں ہیں، اور دوسری طرف متعین تقدیر، جو ملک یا دیس کی پیش گوئیوں کی شکل میں محفوظ ہے۔

اس ناقابل فرار تقدیر کا عمل ایڈیپس کے انجام (Oedipal Trap) کی طرح ہے، محرموں کے درمیان ممنوعہ جنسی تعلق کی خواہش (incestuous desire) بونند یا خاندان کی جبلت میں موجود ہے، اور اس خواہش کی تکمیل انتہائی درجے کا جرم ہے، جس کی سزا مکمل بربادی ہے، نہ صرف اس کا ارتکاب کرنے والوں کی، بلکہ اس کی پوری کائنات کی بربادی، رشتوں کو نام و نیا اور ان کی تعریف متعین کرنا اس جرم کے امتناع کے لیے لازمی ہے، ناموں کے بغیر یہ امتناع کارگر نہیں ہو سکتا، اس لیے کہ ماں، باپ، بیٹا، بیٹی وغیرہ، رشتوں کو نام دینے ہی کا عمل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بے خوابی کی وبا کا فوری انسداد ضروری ہے، یہ ایڈیپس کے انجام کے تمام کل پر زوں کو نیست و نابود کر سکتی ہے۔ یہاں سوفوکلیر اور فرامڈ کا مقبول عوامی معاشرت سے خطرناک ٹکراؤ ہوتا ہے۔

اب ہم زبانی پن، بہت قابلہ تحریر کے قصبے سے بڑھ کر، معاشرتی نظم و ضبط کی مدد کردہ قیود، اور سماجی وجود کے بنیادی اصولوں میں تغیر کے امکان، سے مارکیز کے شغف تک آگئے ہیں۔ نوبیل انعام قبول کرتے وقت کی گئی تقریر میں تنہائی کے سو سال کے آخری جملے کو الٹ کر اس نے کہا کہ سو سال کی تنہائی کی سزا پانے والوں کو زمین پر ایک اور موقع دیا جانا چاہیے۔ سیاسی ضرورت کا یہ خیال، جو سوشلزم سے اس کی وابستگی سے پیدا ہوا ہے، اس کے فکشن کے بنیادی سروکار سے مطابقت نہیں رکھتا: ادبی انہماک اور سیاسی عقیدے کی دوستی اس کی تحریروں کا سب سے بڑا تضاد ہے۔ اس کا سب سے پسندیدہ ادیب سوفوکلیر ہے، خصوصاً اس کا Oedipus Rex۔ تنہائی کے سو سال میں لبرل پارٹی کی صفوں میں ایک سپاہی کہتا ہے: ”ہم پادریوں کے خلاف جنگ کر رہے ہیں، تاکہ اگر کوئی شخص اپنی ماں سے شادی کرنا چاہے تو کر سکے“۔ کسی بنیادی تبدیلی کو جنم دینے میں کولومبیا کی خانہ جنگیوں کی ناکامی، اور ایڈیپس کے انجام کا یقینی ہونا، دونوں ایک ہی سطح پر آ جاتے ہیں، تاریخ سے ماورا، متعین تقدیر کے عائد کردہ المناک مضابطوں کی فتح ہوتی ہے، اور تاریخ کا کام صرف اس تقدیر پر عمل کرنا ہے۔

لاٹینی امریکہ کے کسی اور ملک سے زیادہ، کولومبیا کی تاریخ خانہ جنگیوں سے رنگین ہے۔

ان میں سے بدترین اور تاریخی طور پر قریب ترین، جسے La violencia کہا جاتا ہے 1948 سے 1962 تک جاری رہی، اور اس میں تین لاکھ چائیس تلف ہوئیں۔ منحوس وقت اور کرٹل کو کوئی خط نہیں لکھتا اسی خانہ جنگی کے زمانے سے متعلق ہیں۔ مارکیز کے دیگر تمام ناول روزمرہ زندگی پر سیاسی تشدد کی متواتر یلغار کی تصویر کشی کرتے ہیں، اور تمام ناول کوئی معنی خیز سیاسی تبدیلی لانے میں ناکامی کے شاہد ہیں۔ لیکن مارکیز کی تحریروں میں تاریخ کا پدیری اور اسٹل تقدیر والا تصور ہی تاریخ کا واحد تصور نہیں۔ یہ تصور پتوں کا طوفان اور تنہائی کے سوسال پر چھایا ہوا ہے، جہاں نقطہ نظر مقامی دیہی اشرافیہ (مثلاً بونسایا خاندان) کا ہے: بیسویں صدی کے اوائل میں یونائیٹڈ فروٹ کمپنی کی آمد کی تعبیر ایک مکمل تباہی کے طور پر کی گئی ہے، کیونکہ اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی سماجی تبدیلیاں اس اشرافیہ کے خاتمے کا اشارہ ہیں۔ دوسری جانب اس کے بعد کے ناولوں میں عوام کی اجتماعی یادداشت کی آواز سنائی دیتی ہے، جس میں سرکاری تاریخ کے مصنوعی پن اور تحریف کے واسطے ایک حقارت موجود ہے، کہ ”بڑی ماما کا جنازہ“ کا راوی کہتا ہے کہ یہی وقت ہے کہ صدر دروازے کے قریب کرسی گھسیٹ کر پورا قصد بیان کر دیا جائے، اس سے پیشتر کہ مورخین آنکلیں۔ عوامی معاشرت کی اس پُر تضحیک اور مائل بہ تحریب لہر سے خود ایڈیٹس کا اسطورہ بھی خطرے میں پڑ جاتا ہے۔ بچوں کے نام رکھنے کا قاعدہ، جو اس قانون کا آئینہ دار ہے جس کی خلاف ورزی نہیں کی جاسکتی، پدیری استحقاق کو سر بلند رکھتا ہے، خاندان کی شناخت اس کے لڑکوں سے ہوتی ہے جن کے نام ہمیشہ باپ دادا کے ناموں پر رکھے جاتے ہیں۔ لیکن ممنوعہ جنسی عمل کا واحد حقیقی اشارہ سوز کی دم والے بچے کی پیدائش سے ملتا ہے۔ اس قسم کے ثبوت کی ضرورت ایک ایسے موثرے میں پڑتی ہے جہاں غیر یقینی ولدیت کا اصول موجود ہو، یعنی جہاں پدیری استحقاق کی پابندی ترک ہو جانے کی وجہ سے ماں کی اہمیت مسلم ہو، اور مرد آتے جاتے رہتے ہوں۔ یہ رویے گسان معاشروں سے تعلق رکھتے ہیں، جہاں حسب نسب اور ورثے میں ملنے والے ناموں کی اہمیت نہیں ہوتی، جو بونسایا خاندان کے لیے نہایت اہم ہیں۔ اس کے باوجود، اور بونسایا خاندان کی ممنوعہ جنسی تعلق کی خواہش کے نشانہ تضحیک بننے کے باوجود، یہ خواہش ہی وہ اصل قوت ہے جس کے ذریعے بیانیہ وقت کا سلسلہ آگے بھی بڑھتا ہے اور آخر کار تمام خالی جگہوں کے پر ہو جانے کے بعد تباہی کا شکار بھی ہو جاتا ہے۔ عوامی اور اشرافیہ قوانین کی جہیں یوں ایک دوسرے کے اوپر جمانے سے دو مرکزی تناظر پیدا ہوتا ہے، اور کبھی ایک اور کبھی

دوسرا مرکز زیادہ نمایاں محسوس ہوتا ہے۔ سطح پر اپنی ظاہری سادگی کے باوصف، مارکیز کی تحریر مختلف تہوں کی ایک پیچیدہ نشت ہے۔

اقتدار کی درجہ بندی کی پابند زبان، اور عوامی معاشرت کی آواز کے درمیان ممکنہ فاصلہ 'سردار کا زوال' میں سب سے زیادہ شدت سے نمایاں ہوتا ہے۔ اس متن کو کئی آوازوں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے، جن میں نمایاں آوازیں عام لوگوں کی ہیں جو آخر محل کے اندر داخل ہو کر آمر کے عرصہ حکمرانی کا خاتمہ کر دیتے ہیں۔ مگر یہ عوامی آوازیں، جو کسی ایک شخص کی نہیں بلکہ اجتماعی ہیں، صرف بے نام آمر کے خاتمے کی خواہش کا اظہار ہی نہیں ہے؛ یہ اسے ایک ٹھوس جسمانی وجود بھی عطا کرتی ہیں جس سے وہ دراصل محروم ہے۔ دوسرے لفظوں میں، اس کا وجود، ایک حد تک، ان کا مرہون منت ہے۔ پیرو سے تعلق رکھنے والے نقاد حولیو اور جیگا (Julio Ortega) نے یہ موقف اختیار کیا ہے کہ اس متن میں عوام کی آواز آمریت کی دیوالا پر تنقید اور اس کی تخریب کرتی ہے۔ لیکن اس بات پر بھی زور دیا جانا چاہیے کہ آمر، ایک مربوط شناخت رکھنے والے وجود کے طور پر، آوازوں کی اسی اجتماعیت کی پیداوار ہے جو اس کو بیان کرتی ہیں۔ ایک جانب آمریت کی باقی رہنے اور اقتدار کو جاری رکھنے کی خواہش ہے اور دوسری جانب عوامی آوازوں کا ایک سیل ہے، جو مسلسل تغیر میں ہے، اور جس کی کوئی جامد شناخت نہیں ہے۔ لیکن بیاپیے میں کوئی جوڑ دکھائی نہیں دیتا: عوامی آوازوں کی اجتماعیت اور آمریت کی جامد وحدانیت کے درمیان تمام رخنے پریشان کن طور پر نظروں سے اوجھل کر دیے گئے ہیں، ریاست اور عوامی معاشرت کے درمیان فاصلہ دھندلا گیا ہے۔ استبداد کی ذمہ داری، انجام کار، کسی پر عائد نہیں کی جاسکتی، یہ بس موجود ہے، موسم کی طرح۔ وہ کون سا عمل ہے جس کے ذریعے لوگ کسی کشش کے زیر اثر آمریت کی حدوں میں داخل ہو کر اپنے ہی استبداد کی سازش میں شریک ہو جاتے ہیں؟ اپنی ماں کے واسطے آمر کا شدید تو مظلجیا اس کی وقت میں ثبات کی آرزو کو صورت پذیر کرتا ہے۔ اسی سے اس کی آواز میں وہ جذباتی کشش پیدا ہوتی ہے جو عوامی آوازوں کو اپنے اندر کھینچ کر دھندلا دیتی ہے۔ خود کو سماجی جبر کے سپرد کر دینے کی پشت پر بھی ایڈی پس کی وہی خواہش موجود ہے۔

آئیے اب مارکیز کی تحریروں میں تقدیر کی ناگزیریت پر عوامی غور کی طرف لوٹتے ہیں۔ ہر طرف سے بند اور ناقابل فرار ماحول کئی صورتوں میں پیدا کیا گیا ہے: موسم، خوشبوئیں، ناموں اور

واقعات کی تکرار اور جسمانی اور سماجی فنا کے مرحلے۔ یہاں ان میں سے صرف ایک، شاید سب سے زیادہ اہم، سطح پر اس ناگزیریت کے اظہار کے بارے میں گفتگو کی گنجائش ہے: پلاٹ کی ساخت میں پنہاں، وقت کے گزراں کا بیان۔ ان تمام پلاٹوں میں ایک ہلاکت خیز واقعے پر گزر جانے والے طویل عرصے کا افسوس طاری ہے۔ اکثر موقعوں پر وقت ایک التوا (یا التواؤں کے ایک سلسلے) کی صورت میں گزرتا ہے۔ تنہائی کے سو سال میں یونگ یا خاندان کی تاریخ سو برسوں پر پھیلی ہوئی ہے، جن کے دوران ممنوعہ جنسی تعلق خواہش کی سزا ملتی ہوتی چلی جاتی ہے۔ 'کرل کو کوئی خط نہیں لکھتا' کے مرکزی کردار، کرل، نے چھپن سال تک جنگ کی پینشن کا انتظار کیا ہے، جبکہ اس کی روزمرہ زندگی قانون سے نبرد آزما ہونے میں گزرتی ہے۔ ایک پیش گفتہ موت کی روداد میں ساتیا گونصر کی موت کا علم آغاز ہی میں ہو جاتا ہے۔ اس موت کے اعلان اور اس کے حقیقت بننے کے درمیانی وقفے کو ایک ادبی تدبیر کے ذریعے طویل کیا گیا ہے جس میں ساتیا گونصر کی موت کی وجوہ کی ایک عقلی تفتیش کا عمل، قصبے کے باشندوں کی، ایسے کی غیر عقلی خواہش کے پس منظر میں دکھایا جاتا ہے۔ "معصوم اریندر" میں اریندر نامی کسن لڑکی، اپنی دادی کے مکان میں غلطی سے آگ لگ جانے کی یادداشت میں، ایک لامتناہی عرصے تک عصمت فروشی کا نشانہ بنتی رہتی ہے۔ اس کہانی میں دادی کا کردار مارکیز کے ہاں معاشرے کا استعارہ بھی ہو سکتا ہے، جو اپنے ارکان سے احساس جرم کے قرض کی متواتر وصولی کرتا رہتا ہے۔ سردار کا زوال میں جس شے کا التوا ہے وہ آمر کی موت ہے، جس کا شدت سے انتظار کیا جاتا ہے، لیکن جب وہ درحقیقت واقع ہوتی ہے تو محسوس کا احساس غلبہ پالیتا ہے، گویا ایک مختلف سیاسی نظام کی تعبیر کے لیے جو توانائیاں درکار ہیں وہ ماند پڑ گئی ہیں۔

مارکیز کے اکثر بیانیوں میں وقت، قربانی، اور بتدریج فنا کی قیمت پر خریدا جاتا ہے، جبکہ تبدیلی کے تمام امکانات معدوم ہوتے چلے جاتے ہیں۔ 'کرل کو کوئی خط نہیں لکھتا' زیادہ تفصیلی غور کا مستحق ہے، کیونکہ وہ بدلے ہوئے حالات کے امکان کو پیش کرتا ہے، جس کی بنیاد مسلسل بغاوت پر ہے۔ اگرچہ سیاسی جبر نے روزمرہ زندگی کے ہر رخ میں راہ پالی ہے۔ لیکن کرل اس تحکمانہ دلیل کے آگے ہتھیار ڈالنے سے انکار کر دیتا ہے جس کے ذریعے آمریت، اس دعوے کے ساتھ کہ وہ بے بدل اور فطری ہے، اپنی طاقت کو مستحکم کرتی ہے۔ ہر موڑ پر، بذلہ نخی، مزاح اور سادہ لوحی کے امتزاج کے ساتھ، کرل اقتدار سے سیاسی اور وجودی مفاہمت کی مکارانہ زبان کو ناکام کر دیتا ہے۔

ہمیں، کامیو کے طاعون کی طرح، یہ پہچاننے کی دعوت دی جاتی ہے کہ اخلاقی بغاوت کا عمل ایسا بھی ہو سکتا ہے جو کسی نظام عقائد پر استوار نہ ہو، لیکن پھر بھی، روزمرہ اور عمومی زندگی کے اندر رہتے ہوئے سر بلندی حاصل کرے اور مایوسی کے خلاف نبرد آزما ہو۔ اس کے باوجود، مارکیز کے ناول میں، متن کی دیگر سطیں منظم طور پر رفتہ رفتہ بغاوت کی سیخ کئی کر دیتی ہیں۔ لڑاکا مرغ کو، جو سیاسی جدیلی اور مستقبل کی امید کی علامت ہے، کرٹل اپنی اور اپنی بیوی کی جسمانی ضروریات کی قربانی کی قیمت پر زندہ رکھتا ہے، جیسے کہ اس کی بیوی کہتی ہے: ”یہ ایک مہنگی خام خیالی ہے، کئی ختم ہونے کے بعد ہم اسے اپنا کلیجہ ہی کھلا کر پال سکیں گے۔“ یہ تبصرہ کرٹل کی مثالیت پسندی کو تو اجاگر کرتا ہی ہے، لیکن اس مثالیت پسندی کی قیمت کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے، اور اس یونانی اسطورے کو متحرک کرتا ہے جس میں پرومیتھیوس کو دیوتاؤں کی آگ چرانے کی یہ سزا ملتی ہے کہ ایک گدھ پیہم اس کا جگر کوچ کوچ کر کھاتا رہے۔ جب ایک بار ہم آگ کو ایک انسانی ایجاد کے طور پر مطیع کر لیتے ہیں، اور جان جاتے ہیں کہ گدھ خود پرومیتھیوس ہے، تو یہ اسطورہ انسانی توانائی کو قربانی کے ایک نظام کے سپرد کر دینے کی مثال بن جاتا ہے۔ مرغ اجتماعیت یا سیاسی نظام کا اشارہ بھی ہے، جسے افراد کی قربانی دے کر پروان چڑھایا اور باقی رکھا جاتا ہے۔ کرٹل، جو ایک رواقی (Stoic) ہے، کسی شخص کو چھوٹا پسند نہیں کرتا، اس لیے جس لمحے وہ لڑاکا مرغ کو چھوٹا ہے، وہ لمحہ ایک خاص شدت کا حامل ہے:

”وہ اور کچھ نہ بولا کیونکہ اس جاندار کے گرم اور گہرے ارتعاش نے اس پر کچی طاری کر دی تھی۔ اسے خیال آیا کہ اس نے اس سے پہلے کبھی اس سے زیادہ زندہ شے اپنے ہاتھوں میں نہیں لی۔“

اس طرح ہم یہاں ایک اور تصور کو کا فر فرما دیکھتے ہیں، جو درحقیقت مسیحیت سے تعلق رکھتا ہے، قربانی کے عمل کے ذریعے دوسروں سے جڑ جانے کا تصور۔ متن کی وہ سطح جو انقلابی بغاوت کی شہادت دیتی ہے، ناگزیر تقدیر، اور قربانی کے متعین شاہدوں کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے۔

متن کی مختلف سطحوں کو ایک ساتھ بٹنے میں مارکیز کو غیر معمولی مہارت حاصل ہے۔ اس کی سرشاری کا ایک بڑا حصہ ایک زبردست بیانیہ توانائی کا احساس ہے، جو قید عائد کرنے اور آزادی عطا کرنے والی قوتوں کے درمیان ایک کشمکش میں مشغول ہے۔ وہاں کے دنوں میں محبت کا ایک دلچسپ ترین پہلو یہ ہے کہ اس میں اس نمونے سے انحراف کیا گیا ہے جو اس سے پہلے مارکیز کی

تحریروں پر حاوی رہا ہے۔ پہلی نظر میں اس ناول کے پلاٹ بھی اس سے پہلے کے ناولوں کی جانی پہچانی شباهت محسوس ہوتی ہے، کیونکہ اس کا مرکزی تار بھی ایک عشق کا التوا ہے جو اکیاون سال، نو مہینے اور چار دن کے عرصے پر محیط ہے۔ اس کے باوجود اس میں ایک بہت نازک فرق موجود ہے۔ فرینڈ ادا، اس عشق کی ایک فریق، دانائی سے کام لے کر ماضی سے، اور خصوصاً نو سولجیا کی ترغیبات سے جو مارکیز کی اس سے پہلے کی افسانوی تحریروں کا غالب جنسی جذبہ رہا ہے، دامن چھڑا لیتی ہے:

”ماضی کی یاد نے مستقبل کی تلخی نہیں کی تھی، جس پر یقین کرنے پر وہ مصر تھا۔ اس کے برعکس، وہ یاد اس عقیدے کو تقویت پہنچاتی تھی جس پر فرینڈ ادا ہمیشہ قائم رہی تھی، کہ بیس سال کی عمر کی جذباتیت گونہایت قابل قدر اور خوبصورت شے تھی، لیکن وہ محبت نہیں تھی۔“

جس شے کو وہ بطور خاص رد کر رہی ہے وہ فلورنسیو آریزا کا رچایا ہوا محبت کا تصور ہے، محبت کی خوشبوؤں اور ذائقوں کی قربان گاہ پر خود کو فنا کر لینا (وہ یودی کلون پیتا اور گارڈینیا کے پھول کھاتا ہے)، اس تصور میں خود کو تباہ کر لینے کا، ایک مرض کا مقام ہے، جس کا اشارہ استعاراتی طور پر ناول کے عنوان سے بھی ملتا ہے۔ جب آخر کار فلورنسیو آریزا اور فرینڈ ادا کا ملاپ ہوتا ہے، تو محبت اور ہیضے کی یکسانیت ایک مختلف معنی اختیار کر لیتی ہے۔ اب جبکہ دونوں کی عمر ستر سال سے تجاوز کر چکی ہے، ان کی محبت، روایات اور رسمیات کے خلاف، اور اس قریظہ کے خلاف ایک بغاوت ہے جو معاشرہ اپنے مخالفوں پر عائد کر دیتا ہے۔

محبت، مارکیز کے ناولوں میں، عقل کی دسترس سے باہر ایک امتیاز کا مقام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تمام سماجی پابندیوں کا سب سے بڑا ہدف بنتی ہے۔ بار بار، جب نظم و ضبط کی تعمیر محبت کے ہاتھوں منتشر ہو جاتی ہے، تو اس کے نتیجے میں ممنوعہ جنسی تعلق، یا ادا کا رت خواہشوں۔ یا کم از کم نو سولجیا کی رسمیات بھی کی، نقد برا اور تباہی کی تصویریں غلبہ حاصل کر لیتی ہیں۔ مگر فرینڈ ادا اور فلورنسیو آریزا اس عمل سے بچ نکلنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں، اور اس کی وجہ صرف ان دونوں کا ضبط نہیں بلکہ یہ بھی ہے کہ مارکیز اپنی بیانیہ توانائی کے منبع کو الٹنا کی، قربانی، اور نو سولجیا پر مبنی یادداشت کی بند کتاب سے ہٹانے کی کوشش میں ہے۔ فلورنسیو آریزا کا پچاس سالہ انتظار، کرنل کے ڈبہ، اربندر کی ادائیگی قرض، یا امر کے اپنی ماں کو یاد کرنے سے مختلف نتیجہ پیدا کرتا ہے۔ جس جگہ ان کے عشق کی تکمیل ہوتی ہے وہ ایک بحری جہاز ہے جو ان دونوں کو دریائے ماگدالینا میں اوپر کی جانب لے جا رہا ہے۔

وقت کی گزران کے ایک اور طرح کے عمل کے بہاؤ پر۔ جو قربانی والے عمل سے بہت مختلف ہے۔ جہاز مارکیز کی تحریر کی مشین ہے، جو ایک نئے قالب میں آگئی ہے۔ کارتاھینا کی طرف والہی کے سفر میں وہ جہاز پر قریطینہ کا پرچم لہرانے کا فیصلہ کرتے ہیں، تاکہ مسافر اور اسباب جہاز سے دور رہیں، اور وہ دونوں، کپتان اور اس کی داشتہ کے ساتھ، چہارہ جاتے ہیں۔ اس کھاڑی میں انتظار کے دوران فلورنٹیو آریزا آخر طے کرتا ہے کہ دوبارہ اوپر کی جانب سفر پر روانگی ہی واحد حل ہے۔ ”اور تمہارا کیا ہے، ہم کب تک یہ آمدورفت جاری رکھ سکتے ہیں؟“ کپتان دریافت کرتا ہے۔

اس سوال کا جواب فلورنٹیو آریزا کے پاس تین سال، سات ماہ اور گیارہ دن رات سے تیار تھا: ”زندگی کے خاتمے تک“۔

فلورنٹیو آریزا کے جواب میں شامل عرصے کی طوالت کم و بیش مارکیز کی اس وقت کی عمر کے برابر ہے جب وہ کتاب لکھ رہا تھا، لہذا اس سوال میں یہ سوال بھی موجود ہے کہ وہ اور کتنے عرصے تک ایک ادیب کے طور پر زرخیز رہ سکتا ہے۔ سفر کے جاری رکھنے میں ایک رکاوٹ جہاز کے بوائے کے لیے لکڑی کی کمی ہے (دریا کنارے کے جنگل کٹ چکے ہیں)، اور یہ خوف کہ دریا خشک ہو کر ایک شاہراہ میں تبدیل ہو جائے گا۔ اپنے پہلے ناول سے لے کر، مارکیز اس دنیا کے خاتمے کے بارے میں فکر مند رہتا ہے جس کے بارے میں وہ لکھ رہا ہو۔ یہاں البتہ اسے اعتماد ہے کہ تحریر کی مشین اپنا سفر جاری رکھ سکتی ہے۔ اسے بلاشبہ ایندھن اور وسعت کی ضرورت ہے، لیکن اب وہ اپنے استعمال میں آنے والی اشیا کو تباہ نہیں کرتی۔ یہ اور بات ہے کہ وہ اشیا۔ بیسویں صدی کی سرمایہ داری سے قبل کی روایتی دیہی دنیا۔ خودی جارہی ہے۔ یہ امر اس سوال کو اور بھی دلچسپ بنا دیتا ہے کہ مارکیز کی اگلی تحریر کی ہوگی۔



تنہائی کے سوسال مائیکل وڈ / اجمل کمال

لاٹینی امریکی ادب اس براعظم کی فتح (the Conquest) سے پیشتر بھی موجود تھا، اگرچہ وہ لاٹینی نہیں تھا اور نہ خود کو امریکی کا نام دیتا تھا۔ لیکن اس کے انداز میں کوئی ایسی بات ہے کہ وہ بار بار بے حد قریبی زمانے کا معلوم ہوتا ہے، گویا اسے ابھی دریافت کیا گیا ہو اور یہ احساس صرف باہر والوں تک محدود نہیں۔ اس ادب کی تاریخ میں ہر طرح کے خلا موجود ہیں، اور اندھیرے کے اور پہاڑ رک جانے کے وقفے، اور چیلے کے ادیب خوزے دونوسو (Jose Donoso) کا کہنا ہے کہ معاصر لاٹینی امریکی فکشن کا موجودہ عروج، جسے Boom کا نام دیا جاتا ہے اور جو واضح اور قابل لحاظ نئی تحریروں کی صورت میں کوئی بیس سال قبل نمودار ہوا، ایسے ادیبوں کی پیداوار ہے جن کے دادا تو تھے لیکن باپ نہیں تھے۔ ان کی ادبی روایت میں ان سے فوراً پہلے کوئی مثال، یا کسی متعین راہ کا سراغ نہیں ملتا، لیکن اس کی کمی نے، ایک بار اس کا مکمل ادراک ہو جانے کے بعد، ایک نہایت قابل دید موقع کی صورت اختیار کر لی۔

اس عروج کے واسطے ہسپانوی زبان میں بھی انگریزی کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے، جس سے اس پورے معاملے پر ایک ہلکی سی بدلی خوشبو چھا جاتی ہے، اور ایک نقارے کی سی گونج: EL Boom۔ لاٹینی امریکی فکشن کی یہ فراوانی نہایت گرم بحثوں کا موضوع رہی ہے؛ اسے ذرائع ابلاغ کی ایجاد، اور فرانسیسی اور امریکی ناشرین کے ذہن کی پیداوار کے طور پر دیکھا گیا ہے، ایک طرح کے ادبی مافیا کے ارکان کی ایک دوسرے کی تحریروں کو بڑھاوا دینے کی سازش کے طور پر دیکھا گیا ہے، اور اسے ایک تابناک نئے جنم، بلکہ پہلے جنم، اس ادب کی آزاد زندگی میں پہلی بار آمد کے

طور پر بھی دیکھا گیا ہے۔ ”بوم“ کی اصطلاح کو بازاری، نامناسب اور فن کے لیے توہین آمیز خیال کیا گیا ہے، اس کے باوجود اگر ہم اسے زیادہ پیچیدگی سے نہ لیں، تو یہ اس مظہر کو بیان کرنے کے لیے مجھے نہایت موزوں معلوم ہوتی ہے۔ اس سے نئے ادیبوں کی دریافت کے نوآموز جوش و خروش کا پتا چلتا ہے، اور بڑے کارآمد طور پر یہ اشارہ ملتا ہے کہ گویا ان ادیبوں نے تخیل کی سرزمین میں تیل کے ذخیرے دریافت کر لیے اور مالا مال ہو گئے۔ ”بوم“ کی اس سرزمین کا سب سے دیرپا نشان راہ تنہائی کے سوال ہے۔

لاٹینی امریکی ادب کے اس عروج کے ساتھ بار بار وابستہ ہونے والے ناموں میں حولیو کورتازار (Julio Cortazar)، کارلوس فوختیس (Carlos Fuentes)، گیسر موکا بریرا انفانتے (Guillermo Cabrea infante)، گابریل گارسیا مارکیز اور ماریو برگس (Mario Vargas Llosa) کے نام شامل ہیں، اگرچہ بہت سے دوسرے ادیبوں کے نام بھی اس تذکرے میں آتے جاتے رہتے ہیں۔ ان ناموں کی قومیتیں بھی ایک دلچسپ کہانی سناتی ہیں: ایک ارجنٹینین، ایک میکسیکن، ایک کیونین، ایک کولومبیئن اور ایک پیروینیئن۔ پورے براعظموں پر محیط ادبی تحریکیں پہلے بھی ہو چکی ہیں لیکن ان کی تعداد زیادہ نہیں ہے، اور لاٹینی امریکی ادب کی تحریک میں نئی وفاداریوں کا واضح احساس موجود ہے: یہ اپنے اپنے ملک سے نہیں، بلکہ لاٹینی امریکہ سے، ہسپانوی زبان سے، جدید ادب سے، اور فکشن اور دنیا کے درمیان تعلق کے مخصوص نظریات سے وفاداری۔ اگر ہم (حوزے و فوسو کی بات میں) اتنا اضافہ کر سکیں کہ بن باپ کے ان ادیبوں کے ممتاز اور مقبول بدلیسی چچا موجود تھے۔ جوئس، کافکا، ہمنگ ڈے، فاکنر۔ اور یہ کہ انہوں نے لگتا ہے اپنی پوری زندگی سینما دیکھنے میں گزاری ہے، تو ایک تصویر سی بنے لگتی ہے۔ ہمیں ان کے مقامی چچاؤں، مثلاً بورخیس (Borges)، کارپنٹیر (Carpentier) اور اونیتی (Onetti)، کے بارے میں بھی سوچنا پڑتا ہے، حالانکہ یہ موقف اختیار کرنے کے لیے، کہ یہ باپ نہیں بلکہ چچا تھے، ادبی تاریخ کے ایک مکمل نظریے کی ضرورت پڑے گی، کہ یہ نئے ادیبوں کے لیے مواقع کی نشان دہی تو کرتے ہیں لیکن نسب کا سلسلہ ان سے قائم نہیں ہوتا۔

یہ ”بوم“ اتنا بڑا نہیں تھا کہ اسے نشاۃ ثانیہ کا نام دیا جاسکے، اور یہ تحریک بھی نہیں تھا، اگر تحریک سے مراد ایک سوچے سمجھے لائحہ عمل پر مبنی ایک ادبی دبستان ہو۔ لیکن لاٹینی امریکہ میں اس کے

نمودار ہونے کی معنویت کسی تہذیبی اُبال یا عجیب الخلقیت حادثے سے کہیں زیادہ تھی۔ یہ اپنا شعور رکھنے والی جدت پسندی کا خود پر اصرار تھا؛ اس سے علاقائیت اور عذر خوانی کا خاتمہ ہوا، اور اسے، ایک اور تعریف کی رو سے، بالکل درست طور پر ایک تحریک کہا جاسکتا ہے، کیونکہ یہ مخصوص قوتوں کے ایک مخصوص وقت پر مجتمع ہو جانے کا مظہر تھا۔ یہ مخصوص وقت ۱۹۶۰ کی دہائی کا تھا (اس ”بوم“ کے دور سے تعلق رکھنے والی آخری ناول شاید دونوسو کا The Obscene Bird of Night تھا جو ۱۹۷۰ میں شائع ہوا)، اور یہ مخصوص قوتیں بنیادی طور پر ادبی بے صبری اور سیاسی ناامیدی کی قوتیں تھیں۔

بے صبری کا وجود واضح ہے۔ ان ادیبوں پر بدلیسی اثرات، محبوب قلموں کے پُر تخیل اور جذباتی عناصر، بورخس، کارنٹینیر اور انتنی کی عجیب و غریب اور ذہن پر چھا جانے والی انگینت، ان سب نے مل کر قصہ گوئی کی ان تکنیکوں کے لیے سرمایہ فراہم کیا جو آزمائے جانے کے انتظار میں تھیں؛ طنز اور القت کا ایک آمیزہ ایجاد کیا، منصوبہ بند حقیقت پسندی کے بارے میں فکشن میں اور اس سے باہر کی دنیا دونوں میں گہرے شکوک پیدا کیے۔ کارنٹینیر نے لاطینی امریکی حقیقت کے عجائبات کا تذکرہ کیا، جو فریضے کے طور پر اختیار کردہ حقیقت پسندی میں لازمی طور پر غیر موجود ہوتے ہیں؛ اور مقبول عام تنقیدی اصطلاح ”جادو کی حقیقت نگاری“ اگرچہ ابہام سے بھرپور ہے، لیکن اس کے باوجود ادبی تناظر میں ایک تغیر کی نشاندہی کرتی ہے۔ اس مقام تک آ کر ہمارا سامنا قابیل لحاظ فلسفیانہ اور تاریخی پیچیدگیوں سے ہوتا ہے، اس لیے شاید اتنا کہنا کافی ہوگا کہ ”بوم“ سے تعلق رکھنے والے ادیبوں پر، گویا پہلی بار اور اچانک، یہ انکشاف ہوا کہ دنیا، ایک ساختہ شے اور ہدایانی ناممکنات سے بھرپور ہونے کے باوجود، ایک حقیقی وجود رکھتی ہے، اور یہ کہ تخیل تقریباً ہمیشہ درست ثابت ہوتا ہے، چاہے اس کی وجہ یہ ہو کہ جو چیز آپ کے محض تخیل میں آئی ہے، کوئی نہ کوئی شخص پہلے ہی اسے انجام دے چکا ہے، یا کہ آپ کے تخیل نے کسی شخص کی ضرورت کے مطابق ایک موزوں استعارہ وضع کر لیا ہے اور یہ کہ ان حالات میں فکشن کھیل کا میدان بھی ہے اور جنگ کا میدان بھی؛ یہی وہ مخصوص جگہ ہے جہاں کلچر کے بنیادی جھگڑے چکائے جاسکتے ہیں، اور چکائے جاتے ہوئے دیکھے جاسکتے ہیں۔

ایک اعتبار سے یہ فراواں اور کچھ کچھ مضطرب بے صبری خاصی پرانی ہے۔ وقفوں کو نظر انداز کرتے ہوئے، اور کئی پشت پیچھے جا کر، ہم ایک غیر متواتر ہسپانوی امریکی روایت کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ یہ درست ہے کہ یہ طریقہ پیچھے لوٹ کر اس روایت کے ٹکڑے جوڑنے کا عمل ہے، لیکن

روایت کی شکل متعین کرنے کا مروج طریقہ اور کون سا ہے؟ مثلاً بیروک (Baroque)، یورپ میں زوال کو پہنچ جانے کے بہت بعد تک لاطینی امریکہ میں پھلتا پھولتا رہا، اور یہ عجیب حقیقت ”ہوم“ کے تحریروں کے بعض مخصوص نقوش کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتی ہے۔ ”ہوم“ دوسری قسم کے ناول کے پھلنے پھولنے کا موقع ثابت ہوا، وہ ناول جو ہر چیز کو بیان کرتا ہے، یہاں تک کہ وہ اپنے اور خواب میں دیکھی ہوئی چیزوں کو بھی۔ یہ بیروک کا ایک جدید روپ ہے۔

اس تحریک کے ابتدائی خدوخال ہمیں بورخیس کے ہاں نظر آتے ہیں، جہاں حقیقت کی ایماندارانہ نقل کی بجائے اس کی مہذب شدہ صورت کا راج ہے۔ یہ بات کہ فکشن کا یہ ادراک اب خاصا مانوس لگتا ہے، بلکہ ”ہوم“ کے لیے اس کی حیثیت ایک روزمرہ کے معمول کی سی ہے، بورخیس کے اثرات کی ہمہ گیری کی شاہد ہے۔

اوکتاویو پاز (Octavio Paz) کا کہنا ہے کہ تاریخی اعتبار سے لاطینی امریکہ یورپ کی ایجاد ہے، ”یورپی یونیورسٹیوں کی تاریخ کا ایک باب“، اور یہ بات ”غیر حقیقی“ ہونے کے ایک آزاد رکن اور عجیب و غریب احساس کا ماخذ ہو سکتی ہے۔ یہ نہ تو جدید یورپیوں کا مابعد الطبیعیاتی یا epistemological کرب ہے، نہ شمالی امریکیوں کی، تیزی سے بدلتے ہوئے سماجی اور جغرافیائی منظر سے پیدا ہونے والی، ناراحتی ہے، بلکہ یہ تو کسی اداکار کی اُس تھکن اور آکٹاہٹ کی طرح کا احساس ہے، جو ایک طویل عرصے تک جاری رہنے والے ناک سے پیدا ہوئی ہے جس کے بارے میں وہ ایک قدیم اور دینی بے یقینی کا شکار ہے؛ یہ احساس ہے کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ حقیقت ہرگز نہیں ہو سکتی، یہ تو کسی اور کا دیکھا ہوا خواب ہے۔ یہ ”کوئی اور“ مختلف زمانوں میں بلاشبہ مختلف روپ اور زاویہ ہائے نظر (vantage-points) اختیار کرتا رہا ہے، اور آزادی کے بعد لاطینی امریکی باشندے اور طرح کے خوابوں میں مقیم ہیں۔ لیکن غیر حقیقی پن کا وہ احساس اب بھی برقرار ہے۔

دوسرے الفاظ میں، غیر حقیقی پن کا احساس مقامی حقیقت کا ایک حصہ ہے، جس کا بہترین بیان بیروک کی مختلف شکلوں میں ملتا ہے۔ اس ادراک کی پُر جوش اور اکثر حیرت خیز تفہیم کے اظہار کی بے تابی ہی وہ مظہر ہے جسے میں ادبی بے صبری کا نام دیتا ہوں۔

سیاسی ناامیدی کا تخمینہ لگانا البتہ اس سے زیادہ دشوار ہے۔ ایک زمانہ تھا جب ”ہوم“ کو ۱۹۵۹ء کے کیوبن انقلاب کا ادبی بازو خیال کیا جاتا تھا، اور یہ ایک ایسا خیال تھا جس میں اگر ایک کچی

کچی فہم کے بیچ نہ ہوتے تو اسے قطعی مہمل قرار دیا جاسکتا تھا۔ یہ تمام ادیب بائیں بازو کی طرف جھکاؤ رکھتے تھے اور کیوبن انقلاب کے ابتدائی دنوں میں اس کے ہمدرد تھے۔ ان میں سے بعض نے مثلاً گارسیا مارکیز نے، اور ۱۹۸۴ میں وفات پانے تک کورتازار نے۔ ہمدردی، یا بلکہ ہمدردی سے زیادہ کا رویہ جاری رکھا، اور بعض نے اس سے محتاط فاصلہ اختیار کر لیا یا اس سے خود کو بالکل علیحدہ کر لیا، مثلاً کاربریا انفانتے نے، جو اب ایک برطانوی شہری کی حیثیت سے لندن میں مقیم ہے۔ لیکن یہ سب دراصل غیر اہم معمولی واقعات ہیں اور درحقیقت اس کچی فہم کا تعلق تمام لاطینی امریکیوں کے لیے کیوبن انقلاب کی ناقابل فرار حیثیت سے ہے، خواہ اس کے بارے میں ان کا رویہ کچھ ہی کیوں نہ ہو۔ ادب اس انقلاب کا حاشیہ بردار نہیں تھا، لیکن اس کا مسکن کوئی اور دنیا تو نہیں تھی۔

اس انقلاب کی اہمیت نہ صرف ادب کے لیے بلکہ تقریباً ہر چیز کے لیے مسلم ہے، لیکن اس اہمیت کا واضح طور پر تخمینہ لگانا ناممکن ہے۔ میں صرف ایک اندازہ لگانا چاہتا ہوں، جو میرے خیال کے مطابق گارسیا مارکیز کے معاملے میں، اور مارکیز کے بارے میں میرے احساس کی نسبت سے، تو خصوصاً برحل ہے ہی، لیکن دوسرے ادیبوں کے سلسلے میں بھی اس میں کوئی کام کی بات ہو سکتی ہے۔ میں سیاسی ناامیدی کا ذکر کر رہا ہوں، اور کیوبن انقلاب نے اس احساس کو زائل بھی کیا اور اس میں پیچیدگی بھی پیدا کی۔ اس نے اس تصور کو تبدیل کیا کہ لاطینی امریکیوں کے لیے کیا کچھ ممکن ہے، اس نے ثابت کیا کہ جو چیز ناقابل تغیر دکھائی دیتی ہے، اسے تبدیل بھی کیا جاسکتا ہے، اور عزم کے سہارے، ہر قسم کی حیران کن رکاوٹوں کو عبور کر کے کوئی بھی مقصد حاصل کیا جاسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ انقلابات اپنے ابتدائی دنوں میں اسی طرح کا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ لیکن اس انقلاب کے اثرات ایک چھوٹے سے جزیرے تک محدود رہے اور بقیہ برصغیر کی حالت پہلے کی طرح رہی، بلکہ پہلے سے روز بروز بدتر ہوتی گئی۔ انقلاب کی قائم کردہ مثال مستند تھی، لیکن اس کے اثرات کہاں تک پہنچ سکتے تھے؟ ان حالات میں ناامیدی نقدیر نہیں بلکہ انتخاب کا معاملہ بن گئی۔ اسے ترک کیا جاسکتا تھا، اور بہت سوں نے کیا بھی؛ لیکن یہ ناامیدی کسی شخص کا اعتقاد متزلزل ہونے پر دوبارہ خطر ملتی تھی، اور اکثر اوقات حقائق اسی کی تائید کرتے تھے۔

”بوم“ کے زمانے کا زیادہ تر فکشن اسی ناامیدی سے باوقار انداز میں انکار کیے جانے، لیکن اس کے پھر بھی منڈلاتے رہنے کی پیداوار ہے۔ یہ ادبی فراوانی، بیانیہ تکنیکوں کا یہ بلند ہمت

مظاہرہ، ایک آزادی کی خواہش کا جشن منانے کے لیے ہے، جو اخلاقی بھی ہے، سیاسی اور فنکارانہ بھی؛ لیکن ایک سوگوار حس مزاج، الم اور باوقار شکست سے مانوس ذہنی کیفیت، لاشیں شمار کرتی ہے، اینڈ اوٹس، بظاہر لافانی حکمرانوں، فرقہ وارانہ جھڑپوں، اور آگے کے طویل راستے کا حساب کرتی ہے۔ گرامشی کے قول ”عقل کی قنوطیت، عزیم کی رجائیت“ کی طرح، اس کیفیت کو ذہن اور دل کی رجائیت، لیکن جسم اور ہڈیوں کی قنوطیت، ایک غیر حقیقی اور مطلق العنان تاریخ کے ناقابل برداشت بوجھ کے طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔

وہ ادیب خود شاید اس تجزیے سے اتفاق نہیں کریں گے اور غالباً ممکنات کے زیادہ مثبت خیال کے حق میں بحث کریں گے، اور میں ان کو درست سمجھنا چاہوں گا۔ لیکن ان کی تصور کردہ دنیاؤں کا استدلال کے خلاف شہادت دیتا ہے۔ ان کے حق میں جو بہترین بات کہی جاسکتی ہے۔ مگر یہ بہت بڑی بات ہے، اور ان کی تحریروں کی طاقت کے بنیادی سرچشمے کی نشاندہی کرتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ وہ ناامیدی کو ایک شدید آزمائش میں ڈالتے ہیں، جو ان سے پہلے کسی نے شعوری اور حقیقت پسندانہ انداز میں کبھی نہیں کیا۔ یہ ادیب ناامیدی کے وجود سے انکار نہیں کرتے، نہ اس سے بغل گیر ہوتے ہیں؛ یہ تو اس سے پیچھا چمڑانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بلکہ میں تو کہوں گا کہ تنہائی کے سوسال میں ناامیدی کو پاش پاش کر دیا گیا ہے، اسے ایک واہجے، تقدیر کے ایک فریب نظر کی شکل دے دی گئی ہے۔ لیکن یہ ایک پرکشش واہجہ ہے، جبکہ پاش پاش کرنے کا عمل رازدارانہ ہے، جو آسانی سے نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ ترقی پسندوں کو اس کتاب نے، اور اس کے نام نہاد قنوطی اور معدومیت پسند انداز نے، ہمیشہ الجھن میں ڈالا ہے۔ یہ انداز تو ذاتی اور تاریخی اسباب کی پیداوار ہے جسے ہر صورت میں موجودہ دہائی تھا، لیکن جس توانائی سے کتاب میں اس کی مزاحمت کی گئی ہے، حتیٰ کہ وہ مزاج اور تسخیر جس کے ذریعے اسے بیان کیا گیا ہے، بلاشبہ بڑی حد تک ناامیدی کے اس احساس کی پیچیدگی کا مرہون منت ہے جو کیوبا کی مثال سے پیدا ہوا۔

لیکن اس نقطہ نظر میں معاصر لاطینی امریکی ادیبوں کی قومی شناخت کو نظر انداز کر کے ان پر ایک پین امریکن ازم لا دینے کا خدشہ موجود ہے۔ لاطینی امریکہ کے لوگ متوازی تاریخ اور مشترک امیدیں اور مشترکہ آسیب رکھتے ہیں، لیکن ان کی، درجہ بہ درجہ مختلف مقامی تاریخیں بھی ہیں۔ تنہائی کے سوسال اس اعتبار سے ”بوم“ کے زمانے کی تحریروں کا مکمل طور پر نمائندہ ہے۔ یہ اختلافات کو

حذف کر کے، وقت اور سیاست، موسم اور تہذیب کے ایک مشترکہ لاطینی امر کی تجربے تک رسائی پانے کی کوشش کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ اس تاثر کو حاصل کرنے میں کامیاب بھی ہوا ہے۔ لیکن اختلافات کو نہیں بلکہ صرف ناموں کو حذف کر کے۔ یہ تعیم یا تجربہ سے کام نہیں لیتا، یہ مسلمہ کولومبیین حقیقتوں کو اٹھاتا ہے اور ان پر سے لیبل ہٹا دیتا ہے۔ اس سے ان حقیقتوں کے کولومبیین ہونے میں کوئی کسر نہیں آتی، مگر اتنا ضرور ہوتا ہے کہ وہ صرف کولومبیین نہیں رہ جاتیں۔

کولومبیا جمہوریت کی ایک طویل روایت رکھتا ہے، لیکن یہ اونچے طبقوں کی جمہوریت ہے، جو درحقیقت امریکہ کے چند حریف گروہوں کے درمیان مسابقت سے زیادہ کچھ نہیں۔ لبرل اور کنزرویٹو، جو پوری انیسویں صدی، اور بیسویں صدی کے بیشتر حصے کی سیاست پر چھائے رہے، ایک دوسرے سے قطعی مختلف اصولوں کے علمبردار تھے۔ اصلاح یا رجعت پسندی، آزاد تجارت یا تحفظات، کلیسا اور ریاست کی علیحدگی یا یکجائی۔ لیکن ان دونوں گروہوں کی یکسانیت کو تنہائی کے سو سال میں مبالغہ آمیز تسخیر کے ساتھ بیان کیا گیا ہے۔ تاہم یہ دونوں پارٹیاں طبقاتی مفادات کے ایک جنگ دائرے کے اندر رہتے ہوئے بھی دو متضاد تناظروں کی نمائندگی کرتی تھیں، اور انہوں نے مقامی طور پر شدید وفاداریوں اور نفرتوں کو جنم دیا جنہیں، یہاں تک کہ لوگوں کے مفادات کے برخلاف بھی، سختی سے برقرار رکھ گیا، جس کے اثر سے لوگ خود کو ڈیموکریٹ اور ری پبلکن کی بجائے (رومیو اینڈ جولیٹ کے حریف خاندان) کپیولیٹ اور مونٹیکو خیال کرنے لگے۔ ٹاول میں خانے دار ڈرافٹ کے کھیل سے متعلق ایک گفتگو میں اس سیاسی کیفیت پر ایک تیز اور پرمزاح تبصرہ کیا گیا ہے۔ حوزے آرکاڈیو بوسند یا پادری کے ساتھ ڈرافٹ کھینے پر تیار نہیں، کیونکہ وہ ایسے کسی مقابلے میں حصہ لینے پر خود کو آمادہ نہیں کر سکتا جس میں حریفوں کے درمیان اصولوں پر اتفاق رائے ہو چکا ہو۔ پادری، جس نے ڈرافٹ کے کھیل کو کبھی اس نظر سے نہیں دیکھا تھا، کھیل جاری نہیں رکھ پاتا۔ یہ ایک دھیمہ اور معمولی سا تبصرہ ہے، لیکن اس کی وسعت قابل لحاظ ہے۔ اس سے یہ تاثر بھی مل سکتا ہے کہ حوزے آرکاڈیو بوسند یا، جسے فائر اعقل سمجھا جاتا ہے، ڈرافٹ کے کھیل کو نہیں سمجھ سکتا، کیونکہ وہ جنگ، سیاست، یا جینیوا کنونشن کو سمجھنے کے قابل نہیں؛ یہ ایک انتہا رز وہ اور للکار نے والی تنہائی ہے۔ اس سے یہ اشارہ بھی مل سکتا ہے کہ دنیا کے زیادہ تر تنازعات کا تعلق اصولوں کے سوا ہر چیز سے ہوتا ہے؛ اصولوں پر یا تو اتفاق رائے ہو چکا ہوتا ہے یا پھر وہ قعطل غیر متعلق ہوتے ہیں؛ جیسا کہ اس وقت

جب کرل اور یلیانو بوندیا پر انکشاف ہوتا ہے کہ لبرل اور کنزرویٹو دونوں کی جنگ کا مقصد صرف اقتدار کا حصول ہے اور وہ اس مقصد کے لیے اصولوں کے بنیادی نکات کو قربان کرنے پر تیار ہیں۔

کولومبیا کی بیشتر تاریخ دبے پاؤں تنہائی کے سو سال میں در آتی ہے: انیسویں صدی میں اصلاحات پر بحثیں، ریلوے کی آمد، ہزار روزہ جنگ، امریکن فروٹ کمپنی، سینما، موٹر کاریں، ہڑتالی کھیت مزدوروں کا قتل عام، جو مارکیز کی پیدائش کے برس ہوا تھا۔ کولومبیا کی تاریخ سے ناول کے واقعات کی ان مطابقتوں نے کئی نقادوں کو یہ خیال کرنے پر آمادہ کیا ہے کہ مارکیز قطعی مخصوص طور پر ایک کولومبیئن ادیب ہے جو اپنے کرداروں کی تمام تر تاریخ پر حاوی ہے، جبکہ اس کے بہت سے ہم وطن اس سے محروم ہیں۔

لیکن کولومبیا کی جدید تاریخ کی سب سے تعجب خیز حقیقت کا، یعنی تشدد کی اس لہر کا جسے صرف ”دی وائلنس“ (La violencia) کے نام سے یاد کیا جاتا ہے، تنہائی کے سو سال میں کہیں ذکر نہیں۔ یہ لہر گریلوں، غنڈوں، خود مدافعتی گروپوں، پولیس اور فوج کی پیدا کردہ تھی، اور اس میں تقریباً دو لاکھ افراد مارے گئے تھے (جو اس کا کم سے کم تخمینہ ہے)۔ ۱۹۶۲ء میں جب دعویٰ کیا گیا کہ اس کا خاتمہ ہو گیا ہے یا کم و بیش اس پر قابو پایا گیا ہے، تب بھی ہر ماہ دو سو افراد اس کی بھینٹ چڑھتے رہے۔ تشدد کی یہ لہر کولومبیا کے لوگوں کے لیے ناقابل فرار حقیقت ہے، خواہ وہ ذاتی طور پر اس سے متاثر ہوں یا نہ ہوئے ہوں؛ بالکل اسی طرح جیسے عموماً لاطینی امریکی باشندوں کے لیے کیوبن انقلاب ایک ناقابل گریز حقیقت رکھتا تھا۔ تشدد کی اس لہر نے فکشن کے ایک سیلاب کو جنم دیا؛ خود مارکیز کی تحریروں کرل کو کوئی خط نہیں لکھتا اور منٹوس وقت میں اس کا تذکرہ ملتا ہے، گو کہ وہ اس کا ذکر نہایت ڈھکے چھپے انداز میں کرتا ہے، اور تاریخ کی بربریت کے ہاتھوں بے سکون محسوس ہوتا ہے۔ میری مراد یہ نہیں کہ وہ اس کے ہاتھوں، ہم سب کی طرح، مضطرب ہے، بلکہ یہ کہ اسے تشویش ہے کہ اس کا فن اس کی لپیٹ میں نہ آ جائے۔ اس بات کے کئی پہلو ہیں۔ گارسیا مارکیز کا اسلوب تیز رفتار اور سرسری ہے، اور اسے خمداریا نے میں کمال حاصل ہے۔ اس کی تحریروں میں وطن کے کردار تقریباً ناپید ہیں، کوئی صورت حال ایسی نہیں جو پیچیدگی میں انتہا کو پہنچی ہوئی نہ ہو۔ اس کے بیانیہ اسلوب کی سادگی ایک ظاہری پردہ ہے، بالکل اسی طرح جیسے چارلی چپلن کا بے ڈھنگا پن، اور اس کے پاس ہونا کیوں کے بیان کے لیے مزاح اور طنز کی زبان کے سوا اور کوئی لغت نہیں۔ سب سے بڑھ کر اس

کی نظر اس پر مرکوز ہے کہ لوگ، اپنے ساتھ اور دوسرے لوگوں کے ساتھ، کس طرح رہتے ہیں، اور اپنی دنیا کو کس طرح دیکھتے ہیں، اور اگر یہ ارد گرد کی دنیا تشدد کی اس لہر کی دنیا ہے تو بلاشبہ اسے بھی اسی سرسری عامیانہ انداز میں دیکھا جاتا ہے۔ اس قسم کی دنیا میں اسی طرح رہنا ممکن ہے۔ ہولناکی ان تحریروں میں اسی عامیانہ انداز کے باعث در آتی ہے جس سے کرفیو اور لاشوں اور غیر فرو شدہ نظرتوں کا ذکر کیا گیا ہے، گویا یہ سب کچھ روزمرہ کا معمول ہے۔

یہ کہنا غالباً غلط نہ ہوگا کہ تنہائی کے سو سال میں تشدد کی یہ لہر ہڑتالی مزدوروں کے قتل عام کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے، جو بجائے خود بے حد بر تشدد ہے اور بعد کے آنے والے واقعات کے خلاصے اور ان کی پیش گوئی کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ درست ہے کہ خور نے ہیلیئیر گیٹان (Jorge Eliecer Gaitan) نے، جس کے قتل سے تشدد کی اس لہر کا آغاز ہوا تھا، سیاسی شہرت ۱۹۲۸ کی اس ہڑتال کی تحقیقات ہی کے باعث حاصل کی تھی۔ گویا ان دونوں واقعات میں ایک طرح کا تعلق موجود ہے۔ ایک نقاد کا خیال ہے کہ ناول کے اختتام پر آنے والی وہ آندھی جس میں ماکونڈو کا قصبہ نیست و نابود ہو جاتا ہے، درحقیقت تشدد کی اس لہر سے پوری طرح مطابقت رکھتی ہے۔ یہ دونوں واقعات ظالمانہ لیکن ابہام سے پاک ہیں، خوفناک لیکن اسرار سے عاری ہیں؛ یہ ہلاکت خیز اور موثر ہیں، جبکہ تشدد کی لہر بے حد منتشر، سیاسی طور پر مبہم، اور ایک ٹوٹا اور بکھرا ہوا المیہ ہے، یہ کسی تعریف یا تحقیر، حدود یا معنویت کو روا نہیں رکھتی۔ اس کا احساس بے قابو ہو جانے والی جھڑپوں کے بے حد وسیع پھیلاؤ کا سا ہے۔ اور میرے خیال میں اس تشدد کی بے معنویت ہی ہے جو تنہائی کے سو سال پر مسلط ہے، یعنی یہ سبق نہیں کہ تاریخ سفاک ہوتی ہے، بلکہ یہ کہ اگر یہ ہماری سمجھ سے باہر ہو تو ہمیں اس کو سمجھنے کی اداکاری نہیں کرنی چاہیے۔

مورخوں نے بلاشبہ تشدد کی اس لہر کے اسباب کی بابت نہایت دلچسپ قیاس آرائیاں کی ہیں۔ ظاہر ہے یہ اسباب معاشی، سیاسی اور دیگر محرکات کا مرکب تھے، لیکن اگر ہم مورخ نہیں ہیں تو ان تمام محرکات پر اس طرح نظر ڈالتے ہیں جیسے شمالی آئر لینڈ کی صورت حال، یا فن بال میچوں میں تشدد کے واقعات پر۔ ہم بعض محرکات کو قبول کر لیتے ہیں، بعض کو غیر اہم قرار دے کر رد کر دیتے ہیں، اور بعض دوسرے محرکات کو متعلق قرار دے لیتے ہیں، بغیر یہ جانے کہ ان سب کی مل کر کیا صورت بنے گی۔ لیکن ان سب کو ملا کر بھی صورت حال کی وضاحت نہیں ہو پاتی، اور ایک ناقابل فہم مریضانہ

کیفیت کا تاثر زائل نہیں ہوتا۔ تشدد کوئی غیر انسانی یا آسپی شے نہیں ہے، نہ یہ کہیں اور سے بھیجی گئی کوئی وبا ہے، بلکہ یہ خود ہمارا مسخ شدہ چہرہ ہے؛ لیکن یہ چہرہ عقل کی رسائی سے باہر ہے اور ہماری جانب دیکھ کر دانت کھوستا ہے۔

جہائی کے سوسال کے کردار خود بھی تاریخ کی بہت سی مختلف خواندگیوں کی نمائندگی کرتے ہیں، اگرچہ وہ خود اس نمائندگی کا دعویٰ نہیں کرتے۔ یہ خواندگیاں عموماً جاہلانہ یا مغالطے پر مبنی ہوتی ہیں، اور اکثر تاریخ سے قطعی طور پر جان چھڑانے کی کوشش کرتی ہیں۔ لیکن گارسیا مارکیز خود تاریخ کی ان تمام خواندگیوں کی حریف، یا ان سے بالاتر، کوئی خواندگی پیش نہیں کرتا۔ اس نے اپنے ناول کی شکل ان توہمات کی شکل پر ڈھالی ہے جو اس کا حصہ ہیں، یہی وجہ ہے کہ ناول ناامیدی کا اظہار کرتا معلوم ہوتا ہے، اور خود معصوف اپنا اظہار محض تشکیک، صبر اور مزاح کے ذریعے کرتا ہے، اور دانائی کے سوا کچھ یا منافقت سے صاف انکار کر دیتا ہے۔ لیکن یہ اظہار خواہ کتنا ہی دھیمہ معلوم ہوتا ہو، بے حد قابلِ لحاظ ہے، اور بجائے خود ایک آزادی ہے، اور ہمیں اس انتہائی پرکشش اور بظاہر ناگزیر دیو مالاکو بیک وقت جانتے اور اس پر یقین نہ کرنے کا اختیار دیتا ہے۔

مارکیز کی ابتدائی افسانوی تحریریں ان خیرہ کر دینے والے اکا دکا مکالمات کے باعث یادگار ہیں، بیاد یہ جن کا ساتھ نہیں دے پاتا۔ ”دروازہ نہ کھولنا“ ایک عورت کہتی ہے، ”راہداری دشوار خوابوں سے بھری ہوئی ہے۔“ ”مادام“، ایک ڈاکٹر کسی عورت سے کہتا ہے، ”آپ کے بچے کو ایک سنگین مرض ہے، وہ مر چکا ہے۔“ اس میں سے زیادہ تر تحریریں غیر معمولی، یا بمشکل تصور میں آنے والے، حالات سے متعلق ہیں، مثلاً کسی ایسے شخص کی موت جو پہلے ہی مر چکا ہے؛ زندوں کو دیکھتی ہوئی کسی بدروح کی زندگی؛ آئینے میں ایک ہستی کا جدا گانہ وجود؛ ایک مرد اور عورت کی گفتگو جو صرف خوابوں میں ایک دوسرے سے ملتی ہیں۔ ان تحریروں سے ایک ایسے نوجوان ادیب کا تصور ابھرتا ہے جو انڈی گراہلین پوکوچد پیروپ میں پیش کرنے کی کوشش میں ہو؛ جسے شعور کی مختلف حالتوں، اور نقل مکانی اور عدم وجود کے استعاروں سے دلچسپی ہو۔

ہٹوں کا طوفان (۱۹۵۵) میں گارسیا مارکیز ماکوندو کی دنیا کو دریافت کرنا شروع کر دیتا ہے؛ ماکوندو، منطقہ حارہ کی بارشوں کا شکار، کیلے کے باغوں والا قصبہ جو جہائی کے سوسال کا مصل وقوع ہے اور جو بڑی ماما کا جنازہ نامی مجموعے کی کئی کہانیوں میں، کبھی اپنے نام کے ساتھ اور کبھی

گننام، نمودار ہوتا ہے۔ گاریس مارکیز، انکسار کے ساتھ بالزاک اور فاکسز کی پیروی کرتے ہوئے، کرداروں اور واقعات کی جابجا تکرار سے کام لیتا ہے، اسی طرح کہ کہانی کے ٹکڑے بچتے بچتے ایک متن سے دوسرے متن میں چلے جاتے ہیں۔ یہ عمل اس وقت بھی پیش آتا ہے۔ مثلاً کرٹل کو کوئی خط نہیں لکھتا، منحوس وقت اور ایک پیش گفتہ موت کی روداد میں۔ جب یہ مقام ماکوندو نہیں بلکہ اس بے نام ملک کے اسی حصے میں واقع ایک اور قصبہ ہے، جہاں ریلوے لائن نہیں ہے، اور جہاں تک صرف دریائی کشتی سے پہنچا جاسکتا ہے۔ کرٹل اور یلیا نو بوندیانی، مثال کے طور پر، خانہ جنگی کے زمانے میں ماکوندو واپس آتے ہوئے اس قصبے کے ایک خستہ حال ہوٹل کی بالکنی میں ایک رات بسر کی تھی۔ کرٹل، جس کے نام خط نہیں آتا، پہلے ماکوندو ہی میں رہا کرتا تھا، لیکن جب کیلے کی تجارت کا جنون (banana fever) شروع ہوا تو وہ وہاں سے کوچ کر گیا۔ مزید برآں، یہ قصبہ ماکوندو کے بعد کے زمانے کا ہے، اور اپنے مرکزی بیانیے کے اعتبار سے حالیہ تاریخ اور تشدد کی لہر کے دور سے تعلق رکھتا ہے۔ ماکوندو ایک آندھی کی زد میں آ کر وقت کے کسی ایسے نقطے پر ٹیسٹ ونا بو ہو گیا جس کی واضح طور پر نشان دہی نہیں کی گئی، لیکن یہ ۱۹۴۰ کی دہائی کے بعد کا نہیں ہو سکتا۔ گاریس مارکیز کا کہنا ہے کہ ماکوندو کا خاتمہ اُس کی پیدائش کے سال ہوا تھا، لیکن اس بات کے درست ہونے کے لیے ہمیں بڑتال اور قتل عام کے واقعات کو ان کے اصل تاریخی سیاق و سباق سے بہت پیچھے لے جانا پڑے گا، کیونکہ ان واقعات کے بعد سا لہا سال گزرتے اور بچے بڑے ہوتے دکھائے گئے ہیں۔ بلاشبہ اس طرح کی کوئی تاریخیں ناول میں نہیں دی گئیں، اور ہمیں واقعات کے تاریخی وارسلے کے بارے میں زیادہ رو و قدر نہیں کرنی چاہیے جس کے اشارے اندرونی طور پر موجود نہیں ہیں۔ جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ ماکوندو، دوسرے قصبے کے برعکس، نابود شہر ہے، اور اسے نابود ہونے کا کچھ عرصہ گزر چکا ہے۔ ماکوندو صرف ایک یاد ہے، بلکہ یاد سے بھی کم، یہ افسانے کے اندر ایک افسانہ ہے۔

کرٹل کو کوئی خط نہیں لکھتا (۱۹۶۱) اور منحوس وقت (۱۹۶۲) دونوں ناول زبان اور ادب سے متعلق گاریس مارکیز کے برتاؤ کی حکایات پیش کرتے ہیں۔ ان میں سے اول الذکر ہزار روزہ جنگ میں فوج جانے والے ایک صابر اور باوقار کرٹل کے بارے میں ہے، جو اپنی اس پشن کا بے سود انتظار کر رہا ہے جس کا بہت پہلے وعدہ کیا گیا تھا، اور اس دوران مفلسی کے عالم میں اپنی بیمار بیوی کی دلجوئی کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ ان کا بیٹا تشدد کی لہر کے دوران مارا جا چکا ہے۔ اور خود کرٹل اب تک

کبھی کبھار ممنوعہ پمفلٹ تقسیم کیا کرتا ہے۔ یہ ایک باکفایت، چمکی، متاثر کن اور پُر مزاح کہانی ہے جس میں درباری رکھ رکھاؤ والا کرٹل گالی دینا سیکھتا ہے، اور یوں لفظوں کے تشدد پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اس سے پہلے وہ اس طرح کی بدتمیزیوں کے قطعاً خلاف رہا ہے لیکن اب خود کو لفظ "Shit" ("گو") کہتا ہوا پاتا ہے، اس لیے کہ کسی اور لفظ سے وہ اپنا اظہار نہیں کر سکتا۔

"اس ایک لمحے تک بچنے میں کرٹل کو پچھتر برس لگے تھے، ایک ایک لمحہ کر کے بسر کیے ہوئے اس کی زندگی کے پچھتر برس۔ جواب دینے کے لمحے میں اس نے اپنے آپ کو مکمل طور پر پاک صاف، واضح اور ناقابلِ تسخیر محسوس کیا۔"

یہ ایک پوری زندگی پر تبصرہ ہے اور یہ تبصرہ سب کچھ کہہ دیتا ہے۔ لیکن یہ اتنا ٹیکھا اور مرکز ہے کہ اسے کھولنے کی کوشش میں اس کے معنی ضائع ہو جائیں گے، اور شاید ہمیں اس کوشش کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ نکتہ، میری رائے میں، دراصل یہی ہے کہ لفظ جملوں سے کہیں زیادہ کہہ جاتے ہیں اور جہاں فتح پانا ناممکن ہو، وہاں ایک لفظ فتح کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

"منحوس وقت اسی قصبے کو ایک سیاسی جنگ بندی کی حالت سے گزرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ میٹر مالدار ہو رہا ہے، اور مزید مالدار ہونے کے لیے اسے امن درکار ہے۔" ہم ایک شائستہ قصبہ قائم کرنے کی کوشش کر رہے ہیں، وہ کہتا ہے، اور ایک غریب عورت ٹیکھا جواب دیتی ہے: "یہ ایک شائستہ قصبہ ہی تھا جب تک تم لوگ نہیں آئے تھے۔" میٹر کا ماضی بربریت سے بھرپور ہے، لیکن قصبے کا حال بھی اس سے کچھ بہتر نہیں۔ اور جب یہ جنگ بندی، انتشار اور خوں ریزی کی جانب واپسی کے اشارے کے ساتھ ختم ہوتی ہے تو پوری آبادی "اس بات کی تصدیق ہونے پر اجتماعی فتح کے احساس سے ہمکنار ہوتی ہے جو ہر شخص کے شعور میں موجود تھی۔ یہ کہ حالات تبدیل نہیں ہوئے۔" یہ احساس، بدترین توقعات سے یہ تلخ ہمکناری، ہی وہ شے ہے جس میں کیوبن انقلاب نے تبدیلی پیدا کی، کم از کم بعض لوگوں کے لیے۔

وہ کیا شے ہے جو جنگ بندی کو ختم کرتی ہے؟ غالباً جو یہ دیواری پوسٹروں کی دہانے، افواہیں جنہیں نیلی روشنائی میں لٹیر کر راتوں رات پورے شہر کی دیواروں پر پھیلا دیا جاتا ہے، بدکاریوں اور بدعنوانیوں کی داستانیں۔ سب لوگ ان سے واقف معلوم ہوتے ہیں، اگرچہ اس بارے میں بات نہیں کرتے۔ یہ کسی کو حیرت زدہ نہیں کرتیں، لیکن بدنامیوں کو مستحضر کر دیتی ہیں، اور ہر اس شخص کو

پریشان کرتی ہیں جس کے ان سے پریشان ہونے کی توقع ہے۔ ایک شخص ایک حاسد شوہر کے ہاتھوں مارا جاتا ہے، قصبے کی معزز خواتین کے متواثر طعنوں سے پادری کی زندگی جبرن ہو جاتی ہے، اور مسٹر کر فیونا فز کر دیتا ہے۔ مسٹر کے گرسے غلطی سے ایک قیدی کو مار ڈالتے ہیں، گولیاں چلنی شروع ہو جاتی ہیں، قصبے کے مرد قصبہ چھوڑ چھاڑ کر جنگل میں گر یلوں سے جا ملنے لگتے ہیں۔ اور اس تمام کے باوجود ججو یہ پوسٹروں کا بانی اپنی یہ معمولی تباہ کن سرگرمی جاری رکھتا ہے، گویا ان تمام حالات سے اس کا کچھ تعلق ہی نہ ہو۔

شاید اس کا ان حالات سے کوئی تعلق ہے بھی نہیں، اس لیے کہ گارسیا مارکیہز خود بھی اسباب کا ایک اور سلسلہ تجویز کرتا ہے۔ قصبے کا دندان ساز خفیہ سیاسی پمفلٹ تقسیم کر رہا ہے، قیدی، جسے مار ڈالا گیا، انہی پمفلٹوں کو تقسیم کرنے پر گرفتار ہوا تھا، اور گولیاں چلنی اس لیے شروع ہوئیں کہ حجام کی دکان کے فرش میں سے بندوقیس برآمد ہوئی تھیں۔ سیاست یا افواہ طرازی؟ ممکن ہے مصنف یہاں اپنے موضوع کے بارے میں ہچکچاہٹ میں مبتلا ہو، اسے یقین نہ ہو کہ اسے کون سا رخ دے، لیکن ججو یہ پوسٹروں اور پمفلٹوں کا قریبی تعلق خاصا واضح لگتا ہے، اور ان دونوں کے افسانہ طرازی کے فن سے تعلق کو نظر انداز کرنا بھی آسان نہیں۔

یہ تعلق تخیل کی قوت کی طرف اشارہ نہیں کرتا، جیسا کہ مار یویر گس یوسائے ’منحوس وقت‘ کے بارے میں کہا ہے، بلکہ اس سے فتنہ انگیزی کی قوت کا اشارہ ملتا ہے۔ اگر محاصرہ ادب، ادب عالیہ کی بجائے، افواہ طرازی اور پروپیگنڈے سے زیادہ قریب ہو تو؟ با وزن اور محفوظ ہونے کی بجائے بے وزن اور خطرناک ہو تو؟ تب شاید ذمے دارانہ ادب ہمیں اپنے خطروں کو پہچاننے کی تربیت دے سکے۔

ولگن شٹین (Wittgenstein) نے ایک بار کہا تھا کہ اس کے بے ایک ایسی فلسفیانہ تحریر کا تصور کرنا ممکن ہے جو تمام کی تمام لطیفوں پر مشتمل ہو۔ میرا خیال ہے کہ بہت سے لطیفے اگر فلسفے پر مبنی نہ ہوں تو اس سے نہایت قریبی تعلق ضرور رکھتے ہیں۔ لطیفہ اس شے کی عین ضد ہے جسے ہم سنجیدگی خیال کرتے ہیں، اور میں انہیں ان کے مقام سے ہٹا کر ایماندار شہریوں کے رتبے پر فائز کرنے کی خواہش نہیں رکھتا؛ لیکن میں اتنا ضرور کہنا چاہتا ہوں کہ لطیفوں کا سنجیدگی سے ایک نہایت دلچسپ تعلق ہوتا ہے، جو صرف تضاد کا تعلق نہیں ہے۔ یعنی یہ کہ وہ ہلکے پھلکے، ٹیڑھے میزھے یا احقانہ انداز سے

اُن موضوعات کو چھوتے ہیں جن کی ہمارے نزدیک بہت اہمیت ہے۔ اور یہ کہ معاصر فکشن۔ خواہ ہم مکٹ، پورٹیس، کلوینو، کینو (Queneau)، گراس، رُشدی، فلپ روتھ، گارسیا مارکیز یا کتنے ہی دوسرے ادیبوں کی تحریروں کا تصور کریں۔ تمام کا تمام اس اعتبار سے لطیفوں سے بھرا پڑا ہے۔ تنقید کو ابھی تک تحریر کے اس اسلوب کے لیے مناسب زبان میں نہیں آ سکی ہے، اور وہ مسلسل معاصر ادیبوں کو ان سے پیشتر کے ادیبوں کی پیروی، یا ان کا رد کرنے والوں کے طور پر دیکھنے میں مشغول ہے؛ گویا یہ ادیب صرف ان معیارات پر پورا اتر کر، یا ان کی مخالفت کر کے، ہی کامیابی حاصل کر سکتے ہیں، جو ہمارے پاس تھوک کے حساب سے موجود ہیں۔

گارسیا مارکیز کسی وضاحت کا محتاج نہیں، وہ ان ادیبوں میں سے ہے جن کی رسائی نہایت آسان ہے، اور میں نے تنہائی کے سو سال میں کسی طرح کے مدفن، پوشیدہ معانی کی کوئی جستجو نہیں کی۔ مجھے اس کی ضرورت ہی نہیں تھی، اس لیے کہ کتاب کے سطحی معانی ہی اس قدر فراواں اور متنوع اور بحث کو ہمیز دینے والے ہیں۔ بلاشبہ، رکیز کا اس قدر رسائی میں ہونا ہی دراصل انتہائی غیر معمولی خصوصیت ہے، کیونکہ یہ پیچیدہ ڈژن کے نہایت سادہ اظہار پر مشتمل ہے۔ جو سادہ لوجی سے، یا پیچیدگی کو کم یا زائل کرنے سے، ایک قطعی مختلف کارنامہ ہے۔ میں اسے قرین قیاس یا مناسب بات نہیں سمجھتا کہ کوئی ادیب ان تمام یا اکثر معانی سے باخبر ہو جو کوئی پڑھنے والا اس کی تحریر میں دریافت کر سکتا ہے، گو کہ ”باخبر“ بجائے خود ایک بحث طلب اصطلاح ہے۔ عملی طور پر ادیب وہ سب کچھ جانتے ہیں جو تنقید نگار جاننے کا دعویٰ رکھتے ہیں، بلکہ اس سے کہیں زیادہ؛ لیکن عموماً وہ اس کا اظہار تنقیدی الفاظ میں، بلکہ کسی بھی قسم کے الفاظ میں نہیں کرتے، یا پھر وہ اس کا اظہار مصنوعی طور پر رفیع یا متروک الفاظ میں کرتے ہیں، ایک ایسے پیٹے کی اصطلاحات میں جو اُن کا پیشہ نہیں ہے۔ اس خطے میں بہروں کے درمیان بہت سے مکالمے ہوئے ہیں۔ ہنری جیمز کے ہیوڈریک (Hugh Vereker) نے امتیازی طور پر نقادوں کو اپنے قالین میں کوئی شیبہ تلاش کرنے کی دعوت دی تھی، یا بلکہ یہ خیال کرنے کی کہ کوئی شیبہ ہے جو، اور کسی کو بھی نہیں، نقاد کو نظر آ سکتی ہے! میں نے تنہائی کے سو سال کے اڑتے ہوئے قالین میں کوئی شیبہ تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی، لیکن اس میں فتنہ انگیزی کی نمایاں ترین ہمت کو جاننے کی کوشش ضرور کی ہے۔



بندر بادشاہ اور مغرب کی یا ترا نگ ٹونگ نی / عابد سیال

چین کا رہنے والا ہر شخص جادوئی، شرارتی بندر بادشاہ (Monkey King) سے واقف ہے کہ کیسے اس نے جنت میں ہنگامہ برپا کیا اور کیسے اس نے بدھ راہب سان زانگ کے محافظ کی حیثیت سے مغرب (انڈیا) کا طویل سفر طے کیا۔ مگ عہد کے مصنف ونگ این (۱۵۰۰-۱۵۸۲ء) نے اپنے رزمیہ ناول (مغرب کی یا ترا) میں اس مقبول ہیرو کے بارے میں بہت سی کہانیاں جمع کی ہیں۔ یہ کتاب لطائف، مزاحیہ حرکات اور بہادری کے کارناموں کا مرقع ہے جس میں بہت پیارے انسانی اور ماورائی کرداروں کی ایک کہکشاں بھی ہے۔

وو کے اس ناول کے ماخذات میں کچھ تاریخ، بہت سے روایتی قصے اور کچھ کہانیوں کی پہلے سے موجود ادبی صورتیں شامل ہیں۔ تاریخی لحاظ سے، ۶۲۹ء میں تھا نگ خاندان کے شہنشاہ تائی زونگ کے عہد میں نوجوان راہب سان زانگ (یا شواب زانگ جسے بعض اوقات Tripitaka بھی کہا جاتا ہے) نے بدھوں کے ایسے قلمی مسودات کی تلاش میں انڈیا کا دشوار گزار سفر کیا جو چین میں میسر نہ تھے۔ وہاں کچھ سال گزارنے کے بعد وہ سنسکرت میں لکھے ہوئے چھ سو سے زائد مسودوں کو لے کر وطن لوٹا۔ اس سفر کی تفصیلات سان زانگ کے اپنے قلم بند کیے ہوئے ایک مسودے اور اس کی سوانح حیات میں، جو اس کے ایک شاگرد ہوئی لی نے لکھی، ملتی ہیں۔

بدھ پیروکاروں نے اس سفر کی تفصیلات پر بہت سا ماورائی رنگ چڑھا دیا ہے اور اسے 'مقدس راہب' کے مذہبی گیتوں اور بدھ مذہب کے عقائد کے مطابق موڑ دیا ہے۔ تاہم بہت سے گمنام مصنفین کی لکھی ہوئی مقبول کہانیوں میں ہم جوئی اور مزاح کا عنصر نمایاں ملتا ہے۔ ان کہانیوں

میں ہر طرح کے دیو اور جن مغرب کی طرف سفر کرنے والے کا پیچھے کرتے ہیں اور جادوئی ہتھیاروں، ذہنی تدبیروں اور مارشل آرٹ کی مہارتوں کو ملا کر ان کا مقابلہ کیا جاتا ہے۔ سوگ خاندان کے عہد (۹۶۰-۱۲۷۹ء) میں شائع ہونے والی کہانیوں کے خاکوں میں بیان کیے گئے اس سفر کے واقعات بہت سی دیگر لوک کہانیوں کے واقعات کے ساتھ بہت حد تک ملا دیے گئے ہیں۔ یوآن خاندان کے عہد (۱۲۷۹-۱۳۶۸ء) کے ایک چینی کے بنے ہوئے نکتے پر جو اس صدی میں دریافت ہوا اس کہانی کے مرکزی کرداروں کی تصویریں بنی ہوئی ہیں جو تقریباً وہی ہیں جیسی بعد میں ناول میں بتائی گئی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ یہ کردار یوآن عہد تک متشکل ہو چکے تھے۔ مقدس نوشتے تلاش کرنے والوں کا یہ مختصر قافلہ جب مغرب کی طرف روانہ ہوتا ہے تو تصویر میں سن و کا نگ بندر بادشاہ فخریہ انداز میں آگے آگے چلتا ہے۔ اس کے ہاتھ میں اس کا سونے کے دستے والا جادوئی عصا ہے (جو جسامت میں سبز کرسوئی کے برابر اور پھیل کر ہزاروں میٹر لمبا ہو سکتا ہے)۔ اس کے بعد ایک سنور سے مشابہت رکھنے والا آدمی، چو باجنی ہے جو اپنی نسلی صفات کی وجہ سے ممتاز ہے اور کھانے پینے کا شوقین ہے اس نے کندھے پر اپنا نو دندانوں والا بیچلے اٹھا رکھا ہے۔ اس کے پیچھے سان زانگ ہے جو گھوڑے پر سوار ہے۔ بھکشو سینڈ جو ایک وفادار بدھ جانثار ہے اپنی جادوئی چھتری کے ساتھ سب سے پیچھے ہے۔

اس دور میں یہ کہانی کئی بدلی ہوئی تفصیلات کے ساتھ شیخ کے لیے سامنے آئی۔ ڈو چنگ این کا ۱۱۰۰ ابواب پر مشتمل ناول تقریباً ۱۵۷۰ء میں لکھا گیا جس میں کئی داستانیں جمع کر دی گئی ہیں جن کی ترمیم اور بیان بہت دلچسپ ہے۔

مشرقی چین کے صوبے جیانگ سو کے موجودہ علاقے ہو آئی ان سے تعلق رکھنے والا ڈو ایک معمولی سرکاری ملازم کے گھر پیدا ہوا جو بعد میں ایک چھوٹا تاجر بن گیا۔ ہو آئی ان پر ۱۱۹۹ء کے تاریخی ریکارڈ میں اس معتق کے بارے میں لکھا ہے کہ ”وہ ایک عقل مند اور ذہین شخص تھا جس کا مطالعہ بہت وسیع تھا۔“ لیکن وہ کوئی علمی سرکاری عہدہ حاصل کرنے میں ناکام رہا حالانکہ اس نے سرکاری ملازمت کا امتحان تقریباً بیستالیس کی عمر میں پاس کر لیا تھا۔ اس نے چانگ شنگ (Changxing) کے علاقے میں معمولی اہلکار کی حیثیت سے کچھ دیر ملازمت کی مگر جلد ہی اسے چھوڑ کر اپنے آبائی شہر واپس آ گیا۔ مغرب کی یاترا، غالباً اس نے اپنی عمر کی آخری دہائی میں لکھا۔

لافانی بندر بادشاہ:

’مغرب کی یا ترائی کا ہیر و راہب سان زانگ نہیں بلکہ سن ڈوگانگ ہے جو بندروں کا بادشاہ ہے۔ دلیر، سمجھ دار، گرم مزاج بندر بادشاہ چینی فکشن کے محبوب ترین کرداروں میں سے ایک ہے۔ اس کی فطرت اور اس کے اعمال چینی لوگوں کی عظیم تمناؤں، ظلم سے نفرت اور انصاف کی خواہش کے عکاس بھی ہیں۔

ناول کا پہلا حصہ سن ڈوگانگ کی تاریخ سے متعلق ہے۔ وہ ایک جادوئی پتھر سے پیدا ہوا اور عام بندر کی طرح تھا۔ اپنی جرات اور ہوشیاری سے وہ پھلوں اور پھولوں کے پہاڑ پر بندروں کا بادشاہ بن گیا۔ اس اراضی جنت پر اس کی بندر رعایا کا کام یہ ہے کہ وہ یونی کارن نقش اور انسانوں کے بادشاہوں کے جبر کا مقابلہ کریں۔

اپنے نفس سے غیر مطمئن بندر بادشاہ پہاڑوں میں سفر کرتا ہے تاکہ کسی خردمند یا لازوال ہستی سے مل کر بصیرت حاصل کر سکے۔ وہ ایک سرکش قسم کا شاگرد ہے لیکن بعض پراسرار کمالات کا حامل ہے مثال کے طور پر ۲۷ روپ بدل سکتا ہے اور ۳۶،۰۰۰ میل کی قلابازی لگا سکتا ہے۔ پھر وہ اڑدہوں کے بادشاہ کے زیرِ آب محل تک جا پہنچتا ہے اور اس قدر افراتفری مچاتا ہے کہ پریشان بادشاہ اس کو اس کا مشہور سونے کے دستے والا عصا اور ایک جادوئی نوچی دیتا ہے، صرف اس شرط پر کہ وہ وہاں سے چلا جائے۔

اس کے بعد اندھیروں کی دنیا کی طرف پیش قدمی کرتا ہے اور اس کے دیوتا کو مجبور کر دیتا ہے کہ وہ اسے زندگی اور موت کا رجسٹر دکھائے۔ پھر نہایت جلدی سے اس پر سے اپنا اور اپنی تمام رعایا کے نام کاٹ دیتا ہے تاکہ وہ بار بار جنم لینے کے چکر سے آزاد ہو جائیں اور موت اور زندگی سے ماورا ہو جائیں اور وہ اس وقت تک جی سکیں جب تک یہ پہاڑ، وادیاں، زمین اور آسمان قائم رہیں۔ یہ دو مہمیں سن ڈوگانگ کے پہلے بڑے چیلنج ہیں جنہیں وہ نمٹاتا ہے۔

آسمانوں میں کھلبلی:

اڑدہوں کا بادشاہ اور اندھیرے کا دیوتا آسمانی عدالت میں شکایت کرتے ہیں اور وہاں کا اعلیٰ فرمانروا شاہ یشب اپنے جرنیلوں کو بندر بادشاہ کو گرفتار کرنے کے لیے بھیجتا ہے۔ جب اس

میں ناکامی ہوتی ہے تو بندر بادشاہ کو معافی کی ترغیب دے کر آسمانوں میں بلایا جاتا ہے اور اسے دھگھوڑوں کا قہبان کا خطاب دیا جاتا ہے۔ جب بندر بادشاہ کو یہ احساس ہوتا ہے کہ بظاہر اہم نظر آنے والے اس خطاب کا مطلب صرف شاہی اصطبل کا محافظ ہے تو وہ طیش میں آ کر آسمانوں سے بھاگ نکلتا ہے۔ اپنے خلاف بھیجی گئی آسمانی فوجوں کو شکست دیتا ہے اور آسمان کے برابر مرتبے کا اپنا علم بناتا ہے۔

لیکن باغی بندر کو بہلا پھسلا کر پھر شہنشاہ سے صلح کرنے کے لیے آسمانی عدالت میں لے جاتا ہے۔ صلح ہو جاتی ہے لیکن جلد ہی پابندیوں اور آزادی سلب ہو جانے سے تنگ آ کر وہ سونے کے چند جادوئی آڑو چالیتا ہے اور بھاگنے سے پہلے سارا کھانا اور شراب کھا لی جاتا ہے جو ایک ضیافت کے لیے رکھے گئے تھے۔

بندر بادشاہ پھر آسمانی لشکروں سے لڑتا ہے۔ بالآخر شاہ یشب مغربی بہشت کے بدھ کو مدد کے لیے پکارتا ہے۔ اس عظیم الشان بادشاہ کی لامحدود جادوئی طاقتیں بھی بندر بادشاہ کو متاثر کرنے میں ناکام رہتی ہے۔ بندر بادشاہ کہتا ہے کہ ”بادشاہ باری سے جنت ہیں۔ ہو سکتا ہے اگلے برس میں بن جاؤں۔ اگر وہ آسمان کی سلطنت مجھے دے کر خود بے دخل ہونے پر آمادہ ہو جائے تو ٹھیک ہے۔ اگر وہ میرے حق میں دستبردار نہ ہوا تو میں اس کے لیے مشکلات کھڑی کر دوں گا۔۔۔“ بدھا باغی بندر کو ایک بہت بڑے پہاڑ کے نیچے پانچ سو سال کے لیے قید کر دیتا ہے۔

آسمانی عدالت کا طمطراق اور وہاں کا نظام بیان کرتے ہوئے مصنف دوشنگ ان زمین پر موجود شاہانہ حکومت پر طنز کرتا ہے۔ بندر ایک آزادی پسند باغی کی علامت ہے جو دیوتاؤں کی حاکمیت ماننے سے انکار کرتا ہے، اپنی قوت بازو پر بھروسہ کرتا ہے اور اپنی تقدیر خود بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ آسمانوں میں جو ہنگامہ برپا کرتا ہے دراصل تصوراتی انداز میں چینی لوگوں کی جاگیر دارانہ جبریت کے خلاف مزاحمت کی عکاسی ہے۔

مغرب کی یا ترا:

ساتویں باب کے بعد ناول سان زانگ کے مغرب کی طرف انڈیا کے سفر کی داستان کی طرف مڑتا ہے۔ بندر بادشاہ اس کارہنما اور محافظ بن جاتا ہے۔ سنو رائف رائیڈ راستے میں ملنے

ہیں اور ہم میں شامل ہو جاتے ہیں۔

مصنف سفر کے اصل مقصد، مقدس مسودوں کا حصول، کو پس منظر میں رکھتا ہے۔ اس کی بجائے وہ سفر کے خطرات و مہمات اور راستہ روکنے والے بھوتوں اور عفریتوں کے ساتھ جنگوں کو نمایاں طور پر بیان کرتا ہے۔ بندر بادشاہ سن و و کا نگ بجائے خود ایک ہیرو کی طرح ابھرتا ہے۔ وہ ایک ایسی طاقت ہے جو دیوتاؤں کے خلاف اپنی سرکشی اور بے لگامی کے باوجود اس مختصر سے قافلے کو اپنے سفر پر رواں رکھے ہوئے ہے۔

’سفید استخوانی عفریت‘، مردہ لاش جیسے بھوت اور چاندی کے سینگ والے بادشاہ جیسے دشمن بہروبیوں کا مقابلہ بندر اپنی تدابیر سے کرتا ہے اگرچہ ان کے ہتھیار اور طلسمی طاقتیں اس سے بڑی اور زیادہ ہیں۔ وہ آندھی، دھند اور طوفان باد و باران کو بلا سکتا ہے؛ خود کو کھٹل جتنا چھوٹا اور پہاڑ جتنا بڑا بنا سکتا ہے؛ اور اپنی مرضی کے مطابق اپنا روپ بدل سکتا ہے۔

اس کے پسندیدہ کرتیوں میں سے چند ایک یہ ہیں: خود کو کبھی، چھریا چکا ڈر کے روپ میں بدل کر دشمن کی کمزوریوں کا سراغ لگا لینا، اپنے آپ کو چھوٹا کر کے مد مقابل کے پیٹ میں گھس جانا اور اندر سے اسے لائیں مارنا، چھلائیں اور قلابازیاں لگانا حتیٰ کہ جن بھوت زمین پر لوٹے لگتا ہے اور جسم کی بھیک مانگتا ہے۔ وہ چالاک، بہادر، دھن کا پکا اور عقل مند ہے اور چینی لوگوں کی بہت سی مثالی خصوصیات کی مجسم صورت ہے۔

نمایاں طور پر بندر بادشاہ اپنے راستے سے ہٹ جاتا ہے، ان دیوؤں کو تسخیر کرتے ہوئے جو مقامی لوگوں کی زندگیاں اجیرن کیے ہوئے ہیں۔ چاہتے یا نہ چاہتے ہوئے دیو اس مختصر قافلے کو سفر سے روکنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ مصنف اسے ایک ایسے سورما کے روپ میں دکھانے کے لیے خاصی محنت کرتا ہے جو ہر برائی سے نفرت کرتا ہے اور عفریت کش کا کردار ادا کرتا ہے۔

معاون کردار:

سورنما شخص چینی ادب کے عظیم مزاحیہ کرداروں میں سے ایک ہے۔ سادہ لوح، ذرا سا بدتمیز، منہ پھٹ، شکایتی، شدید بھوک کا مارا ہوا اپنی حرص کے ہاتھوں مجبور، وہ ایک پیارا سا مسخرہ ہے۔ کابل ہونے کے باوجود زیادہ تر سفر میں قافلے کا بھاری سامان وہی اٹھاتا ہے۔ وہ لڑائی سے بھاگتا

ہے اور اپنے ساتھیوں کو بھی ہمیشہ ہار مان لینے اور گھر لوٹ جانے کی تجویز دینے میں پیش پیش ہوتا ہے۔ اس کے باوجود اگر مشکل آپڑتی ہے اور وفاداری کا امتحان مقصود ہو تو وہ لڑتا بھی ہے۔ اس کے معصوم حیلے بہانے اور فریب سیدھے سادھے ہوتے ہیں اور ہمیشہ اسی کے سر پر آپڑتے ہیں۔

سورنما شخص اور بحکثوسینڈ بنیادی طور پر حکم ماننے والے ہیں، وہ اپنی مرضی سے کم ہی کچھ کرتے ہیں اور جب کوئی ان کی رہنمائی کرنے والا نہ ہو تو عموماً نقصان ہی اٹھاتے ہیں، لیکن بندر بادشاہ کی قیادت میں وہ ثابت قدم رہتے ہیں۔ لگتا ہے کہ مصطفیٰ نے بہت سی اچھی صفات کے ساتھ ساتھ زمیندار اور تاجر لوگوں کی کچھ فطری خامیوں کو بھی سورنما شخص سے وابستہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

تاریخی سان زانگ بلاشبہ ایک نیک، جرات مند اور ذہین آدمی تھا، لیکن ناول میں اس نام سے جو کردار پیش کیا گیا ہے وہ بالکل مختلف ہے۔ یہ افسانوی سان زانگ کمزور، بے عمل، ضرورت سے زیادہ بھولا، اور ڈرپوک ہے۔ وہ سنی دکھانے والا، کم فہم اور ضدی ہے اور ہمیشہ مشکلات میں گھرا رہتا ہے۔

یہ ڈرا ہوا شخص ایسا ہے کہ صرف دیو کی آواز سن کر ہی گھوڑے سے گر جاتا ہے۔ جب دشمنوں کے قابو آ جاتا ہے تو بے چارگی میں رونا شروع کر دیتا ہے اور خود کو قسمت کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس کردار میں مصطفیٰ نے نہایت سلیقے سے جاگیرداروں کی حد سے بڑھی ہوئی بے عملی اور انتہا پسند بد مذہبی پارساؤں کی گمراہی کو اکٹھا کر دیا ہے اور ان کے متنی پہلوؤں پر طنز کی ہے۔

دنیا کا خزانہ:

”مغرب کی یاترا“ میں موجود مزاح، رومان اور مہم جوئی نے صدیوں تک چینی عوام کو اپنا فریفت بنائے رکھا ہے۔ اس ناول کے ہیروؤں کی جانی پیچانی مشکلیں خاص طور پر بندر بادشاہ کی شکل ہر جگہ تصویروں، مجسموں اور بچوں کے کھلونوں میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس کہانی سے استفادہ کرتے ہوئے بہت سے سٹیج ڈرامے بھی تیار کیے گئے ہیں جن میں سے مشہور یہ ہیں: پیکنگ اوپیرا کے آسمان میں کھلبلی مچانا، اصلی اور نقلی بندر بادشاہ، اور شاؤ ژنگ اوپیرا کا سن وو کا نگ کی استخوانی عفریت سے تین لڑائیاں۔

موجودہ صدی میں کئی ترجمے سامنے آئے ہیں اور ہندو بادشاہ نے ملک سے باہر بھی اپنے مہاجر پیدا کر لیے ہیں۔ ۱۹۱۳ء میں ٹیموٹی ریچرڈ (Timothy Richrd) کا *A Mission to Heaven* کے نام سے کیا ہوا اس ناول کا آزاد ترجمہ انگریزی میں شائع ہونے والا پہلا ترجمہ تھا۔ اس کے بعد ۱۹۳۰ء میں ہیلن ہیز (Helen Hayes) کا ترجمہ *A Buddhist Pilgrim's Progress* چھپا۔ کیمبرج یونیورسٹی کے پروفیسر آرتھر ویلی (Arthur Waley) نے، جو چینی زبان کا ماہر تھا، *Monkey* کے نام سے تیس ابواب پر مشتمل کتاب لکھی۔ ۱۹۵۷ء میں پیرس سے فرانسیسی زبان میں *Ou le Voyage en Occident* کے نام سے دو جلدوں پر مشتمل کتاب چھپی۔ ۱۹۵۹ء میں ایک مکمل سوویت ایڈیشن شائع ہوا۔ چیکوسلواکیہ میں بھی ایک تنخیص شدہ ایڈیشن شائع ہوا۔

انگریزی زبان کے ناقدین اور عام قارئین نے ۱۹۷۷ء میں شائع ہونے والے پہلے مکمل ترجمے کے پہلے حصے کا بھرپور خیر مقدم کیا۔ یہ ترجمہ انٹونی سی یو (Anthony C. Yu) نے کیا ہے جو شکاگو یونیورسٹی میں ادب اور مذہبیات کے شعبے کے پروفیسر ہیں۔ اس ترجمے میں حواشی، وضاحتی نوٹ اور دیگر علمی اطلاعات بھی فراہم کی گئی ہیں۔ (اس سلسلے کی چوتھی اور آخری جلد ۱۹۸۳ء میں شائع ہوئی جس کے ساتھ ہی یہ منصوبہ مکمل ہو گیا) ڈبلیو۔ جے۔ ایف۔ جینر (W.J.F. Jenner) کے کیے ہوئے انگریزی ترجمے کی پہلی جلد ۱۹۸۴ء کے اواخر میں چائنا فارن لیٹنگونجھر پریس سے شائع ہوئی۔

جن قارئین نے اس ناول کو ایک سے زیادہ مرتبہ پڑھا ہے وہ ہر مرتبہ اس میں ایک نیا لطف محسوس کرتے ہیں۔ اور وہ جنہوں نے ابھی تک اس مختصر سے قافلے کے ساتھ مغرب کا یہ مقدس سفر نہیں کیا، یہ دل پسند تجربہ ان کا منتظر ہے۔



عظیم تاریخی ناول ”تین سلطنتیں“

شی چانگ یو رابڈ سیال

ہر دور میں مقبول رہنے والا لوگوں ٹونگ کا تاریخی ناول The Three Kingdoms (تین سلطنتیں) چودھویں صدی عیسوی میں لکھا گیا۔ تاہم اس میں دوسری اور تیسری صدی کے ہنگامہ خیز واقعات کی عکاسی کی گئی ہے۔۔۔ یعنی ہان خاندان کا زوال اور اس کے فوراً بعد ابھرنے والی تین سلطنتوں وے، شو اور وو میں اقتدار کی کشمکش۔ جنگی واقعات اور بازنطینی سیاسی سازشوں کی بھرپور عکاسی کرنے والی اس رزمیہ کہانی میں کرداروں کا ایک جھوم ہے جو حالات کے شدید دباؤ میں آ کر اچھے یا برے (یا شاید ان کے بین بین) اعمال میں مصروف نظر آتا ہے۔

لوگوں ٹونگ نے اپنے ناول کے لیے متعدد ماخذات سے استفادہ کیا ہے۔ ساتویں صدی میں اور اس کے بعد ان تین سلطنتوں کے بارے میں کئی مقبول کہانیوں نے جنم لے کر فروغ پایا۔ بالآخر ایسے پیشہ ور داستان گوؤں کے تصرف میں آ کر یہ مزید آراستہ ہوئیں جو اپنے فن میں حاق تھے۔ یوآن خاندان (۱۲۷۱-۱۳۶۸) کے عہد میں جو جھیش کا عظیم دور تھا، ان قدیم قصوں پر مبنی کئی اوپرا لکھے گئے۔

۱۳۲۰ء کے قریب یو (Yu) نامی ایک شخص نے جس کا تعلق نان جنگ (Nanjing) سے تھا، تین سلطنتوں کی مکمل داستان، شائع کی جو کسی حد تک قابل ذکر کام تھا، لیکن یہ فی لحاظ سے خام اور تاریخی لحاظ سے غلطیوں پر مبنی تھی۔ بعد ازاں لو (Luo) کے شائع ہونے والے ناول کی بنیاد اصل تاریخی حقائق پر رکھی گئی تھی جسے ان رنگین واقعات اور کرداروں سے مزین کیا گیا تھا جو وقت کے ساتھ ساتھ اس تک پہنچے تھے۔

یادگار کرداروں میں سے ایک کاؤ کاؤ ہے، جو ہان خاندان کے آخری شہنشاہ کو اپنے زیر نگیں کر لیتا ہے اور اس کا بیٹا تخت پر قبضہ کر کے شمال میں وے کے نام سے ایک نئی سلطنت کی بنیاد رکھتا ہے۔ اسے ایک بے رحم اور جاہل آمر کے روپ میں دکھایا گیا ہے، ایک ایسا حکمران جو اقتدار کے حصول کے لیے کسی چیز کو خاطر میں نہیں لاتا۔ وہ سازشی، شکی اور یک لخت مشتعل ہونے والا ہے۔ ایک دفعہ جب وہ ایک سپہ سالار کو قتل کرنے کی مہم میں ناکام ہو کر اپنے ایک ساتھی کے ساتھ فرار ہوتا ہے تو ایک معمولی دیہاتی اہلکار کے ہاں پناہ لیتا ہے اور اسے کسی امداد کی تلاش میں روانہ کرتا ہے۔ اس کے جانے کے بعد، کاؤ کاؤ اس آدمی کے خاندان اور اس کے نوکروں کی وفاداری پر شک کرنا شروع کر دیتا ہے اور ان سب کو تہ تیغ کر دیتا ہے۔ بعد میں اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ بے گناہ تھے۔

لیکن جب وہ اہلکار واپس لوٹتا ہے تو وہ اسے بھی قتل کر ڈالتا ہے، مبادا وہ یہ رجس اپنے دل میں رکھے اور بعد میں اس کے لیے کسی پریشانی کا باعث بنے۔ اپنی ان حرکات پر اس کی رائے اس کے فلسفہ حیات کو واضح کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے، ”دنیا کو اپنے اوپر ظلم کرنے کا موقع دینے کی بجائے خود ساری دنیا پر ظلم کرنا چاہیے۔“ تاہم یہ کاؤ کاؤ کی مکمل تصویر نہیں۔ وہ ایک قابل اور جرات مند شخص، ایک عیار سیاستدان اور ایک چالاک منصوبہ ساز بھی ہے۔ مجموعی طور پر وہ باصلاحیت اور وفادار آدمی کی قدر کرنے والا ہے جو کسی حکمران کی سب سے بڑی خوبی سمجھی جاتی ہے۔

ناول میں بنیادی کشش کاؤ کاؤ اور اس کے جانشینوں اور جنوب مغرب کی سلطنت شو کے لیو بی (Liu Bei) اور اس کے حلیفوں کے درمیان ہے جس میں سلطنت وو (Wu) کے حکمران جنگ کے تشیب و فراز کو دیکھتے ہوئے کبھی اول الذکر اور کبھی منوخر الذکر کا ساتھ دیتے ہیں۔ لیو بی، جو ہان خاندان کے سلاطین کے دور پار کا رشتہ دار ہے، ناول کے آغاز میں ایک تعلیم یافتہ لیکن غریب جولاہا تھا جو دریاں اور بان کے جوتے بناتا تھا۔ اس کے مستبد اقتدار تک پہنچنے کا حال بیان کرتے ہوئے مصنف لیو بی کو ایک مثالی حکمران کے روپ میں پیش کرتا ہے جو اپنی رعایا کی خوشحالی اور اعلیٰ اقدار کا قدردان ہے اور اپنے برتاؤ میں فیاض اور منصف ہے۔ اس کی عزت نفس کی حس اتنی بیدار ہے کہ اکثر اوقات وہ متذبذب دکھائی دیتا ہے؛ اور ہر اس اقدام پر سوچتا نظر آتا ہے جو اسے شو (Shu) سلطنت کے تخت کی طرف لے جاتا ہے۔ (جدید مورخین کا خیال ہے کہ ناول میں لیو بی اور کاؤ کاؤ دونوں کے کردار کسی قدر حقیقت سے دور ہیں)

ناول کے مشہور ترین کرداروں میں سے تین یعنی گوان یو، ژینگ فی اور ژوگ لیا نگ ہیں۔ ناول کے آغاز میں پہلے دونوں اپنے عالم شباب میں لیو بی کے ساتھ قسم کھاتے ہیں کہ وہ ہمیشہ بھائیوں کی طرح رہیں گے اور اس قسم کو تینوں میں سے کوئی نہیں توڑے گا۔ گوان اور ژینگ مشہور جرنیل بن جاتے ہیں جن کی طاقت، جرات اور فنون حرب کی مشاقی سے ان کے دشمن دہشت زدہ ہوتے ہیں۔ وہ جو شیلے اور تھوڑے سے بے وقوف بھی ہوتے ہیں جبکہ ژینگ پیٹے کا بھی حد سے زیادہ شوقین ہوتا ہے۔ گوان یو کا نام خاص طور پر وفاداری اور غیرت مندی کا نشان بن جاتا ہے۔ ایک دفعہ جب لیو بی کے ستارے گردش میں ہوتے ہیں گوان کاؤ کاؤ کی فوج کا قیدی بن جاتا ہے۔ کاؤ کاؤ اسے وفاداری تبدیل کرنے کے بدلے ہر قسم کی دولت اور منصب کا لالچ دیتا ہے جسے وہ ٹھکرا دیتا ہے۔ لیو بی کی دو بیویاں بھی گوان کی حفاظت میں ہوتی ہیں اور وہ یہ بھی نہیں جانتا کہ اس کا سردار لیو بی فرار ہو کر کہاں گیا ہے۔ ان دو عورتوں کی حفاظت کے پیش نظر وہ کاؤ کاؤ سے اس حد تک تعاون پر رضامند ہو جاتا ہے کہ لیو بی کے خلاف کوئی کام نہیں کرے گا اور جیسے ہی اسے لیو بی کا کوئی سراغ ملے گا وہ دوبارہ اس سے جا ملے گا۔ وہ کاؤ کاؤ کے عطا کردہ ہر انعام کو سنبھال کر رکھتا ہے اور جب لیو بی کی بیویوں کو لے کر جنگ کرتا ہوا دوبارہ اس سے جا ملتا ہے تو جاتے ہوئے کاؤ کاؤ کے دیے ہوئے تمام انعامات گن کر وہیں چھوڑ جاتا ہے۔

ژوگ لیا نگ ایک ذہین فوجی منصوبہ ساز اور سفارت کار ہوتا ہے جس کی صلاحیتیں لیو بی کو شو سلطنت کے تخت پر متمکن کرتی ہیں اور جو دے سلطنت کو ڈگمگانے میں کئی دفعہ کامیاب ہوتا ہے۔ وہ سرعت سے جنگی حکمت عملیاں بدلنے، آنا فانا حملہ کرنے اور برق رفتار چال بازی میں خاص مہارت رکھتا تھا جو اس زمانے کے مانے ہوئے جنگی اور سیاسی حربے تھے۔ ناول میں یہ چیزیں بڑی دلچسپ تفصیل کے ساتھ بیان ہوئی ہیں۔

ایک دفعہ جب وہ دور دراز کی ایک چوکی پر مٹھی بھر ساتھیوں کے ساتھ موجود ہوتا ہے، اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ سلطنت کے ایک مشہور سپہ سالار کی کمان میں ایک بہت بڑا لشکر بڑی تیزی سے اس طرف پیش قدمی کر رہا ہے۔ اس نے بڑے گیٹ کھلے چھوڑ دیے، اپنے فوجیوں کو چھپا دیا اور خود سب سے اونچی برجی پر بیٹھ کر جہاں سے دشمن اسے یقینی طور پر دیکھ سکے، اپنا ستارہ بجانے لگا۔ وہ کے جرنیل نے اپنی فوج کو روک لیا۔ اسے یقین تھا کہ یہ کوئی چال ہے۔ تھوڑی دیر تک دشبھے

کے اسی عالم میں رہنے کے بعد اس نے اپنی فوج کو واپسی کا حکم دے دیا۔

ڈوگ بعد میں بتاتا ہے کہ یہ چال ہر کسی پر کامیاب نہیں ہو سکتی۔ لیکن وہ جانتا تھا کہ وہ کایہ جرنیل اس کی جنگی چالیں چنے کی شہرت سے واقف ہے اور خود ایک محتاط جرنیل ہے، اس لیے وہ کوئی خطرہ مول نہیں لے گا۔ ڈینگ فی اور گوان یو کے برعکس ڈوگ بذات خود کوئی جنگجو نہیں تھا۔ وہ رکھ میں بیٹھ کر ہاتھ میں پدوں سے بنا کچھالے کر جنگوں کو دیکھتا تھا۔ ناول کے بعض حصوں میں اسے کچھ ماورائی قوتوں کا حامل بھی دیکھا گیا ہے، لیکن یہ سراسر اس کی ذہانت اور حاضر دماغی ہے جس کی بنا پر آج چین کا تقریباً ہر شخص اس کے نام سے واقف ہے۔

زندگی کے ہر طبقے سے تعلق رکھنے والے ضمنی کرداروں کا ایک ہجوم بھی ناول میں موجود ہے۔ ان میں سے کچھ تھوڑی دیر کے لیے سامنے آتے ہیں اور کچھ شعلہ مزاج جوانی سے لے کر رعب دار بڑھاپے تک طویل عرصے پر محیط ناول کا ساتھ دیتے ہیں۔ ان میں سے زیادہ تر کی انفرادی تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان میں سیدھے سادے فوجی ہیں جن میں دلیری کے سوا کوئی ہنر نہیں؛ درباری اور مصاحب ہیں جن میں محض ہنر ہی ہنر ہے اور کوئی جرات نہیں؛ عام لوگ ہیں جو اثر دہوں جیسی خونخواری رکھتے ہیں؛ اور کٹھ پتلی حکمران ہیں جو بزدل اور چوہے کی طرح ڈرپوک ہیں۔

مصنف ان کرداروں سے خصوصی محبت اور عزت کا اظہار کرتا ہے جو افراتفری اور اتاری کے عالم میں بھی اپنے عہد اور وفاداری کا پاس رکھتے ہیں۔ ہر سطح سے تعلق رکھنے والے اہل کار اور سپاہی خواہ وہ کسی بھی حکمران کے ساتھ ہوں، سچ پر قائم رہنے اور ہر رائی کی مذمت کرنے کے لیے اپنی زندگیاں داؤ پر لگاتے نظر آتے ہیں۔ اور اگر اس بات پر ان کو جان بھی دینی پڑے تو فخر سے دیتے ہیں۔ ایک عام سا طبیب وے کے حکمران کے خلاف ایک سازش میں اپنے ساتھیوں سے غداری کرنے سے انکار پر بھیا تک تشدد برداشت کرتا ہے۔ شو سلطنت کی ایک دور دراز چوکی کے ایک سپہ سالار کی بیوی اس بات پر خودکشی کر لیتی ہے کہ اس کے خاوند نے اتنی آسانی سے دشمن کے سامنے ہتھیار کیوں ڈالا دیے۔ ڈوگ لیا نک کا بیٹا اور پوتا، اس کی موت کے بعد، شو کے حکمران لیو چن (Liu Chan) کا دفاع کرتے ہوئے آخری لڑائی میں اپنی جائیں قربان کر دیتے ہیں کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ اب مقصد پورا ہونے کی کوئی امید نہیں اور ان کا بادشاہ اپنے باپ لیو بی کا نالائق بیٹا ہے۔

قارئین یہ بات بھی بھلا نہیں پاتے کہ حکمرانوں کے مفاد کے لیے لڑی جانے والی تمام

جنگیں اور ہمیں عام کسانوں کے خون پینے کی کماٹی پر لڑی جاتی ہیں۔ وہی اناج مہیا کرتے ہیں اور وہی ٹیکس بھی دیتے ہیں جس پر فوجیں چلتی ہیں۔ ان کے بیٹے توپ کے بارود کی طرح جنگ میں قربان کیے جاتے ہیں۔

یونی کے مرنے کے بعد، ٹوگ لیا تک اور دیگر ساتھی یو کے نوجوان ولی عہد لیو جن کا ساتھ اسی وفاداری اور مہارت سے دیتے ہیں لیکن بے سود۔ کیونکہ جن ایک بے وقوف اور زوال پذیر حکمران ثابت ہوتا ہے جو اپنی مرضی سے آگے نہیں سوچتا اور جس کی من مانیوں فوجی سرگرمیوں میں رکاوٹ ڈالتی ہیں۔ اس لحاظ سے وہ دو سلطنت کے نوجوان حکمران جیسا ہی ہوتا ہے۔ اس دوران وے سلطنت کے آخری حکمران، کاؤ کاؤ کے چائین، کا وزیراعظم اس کا تختہ الٹ دیتا ہے اور جن (Jin) خاندان کی حکومت کی بنیاد رکھتا ہے۔

ناول کے اختتام پر شو اور دو دونوں سلطنتوں پر جن (Jin) کی فوجوں کا قبضہ ہو جاتا ہے اور ملک پھر سے متحد ہو جاتا ہے لیکن اس کا اقتدار لڑنے والی تینوں سلطنتوں میں سے کسی کو بھی نصیب نہیں ہوتا۔ تمام خون خرابہ، وسیع جدوجہد اور خرچ کی ہوئی دولت اور اچھے اور وفادار لوگوں کی قربانیاں ضائع جاتی ہیں۔ ناول کا اختتام ایک نظم پر ہوتا ہے جس کی آخری سطریں اس طنز اور احساس زیاں کا اظہار کرتی ہیں:

عمریں گزریں، تہذیبیاں دیکھتے ہوئے
کیونکہ قسمت کی حکمرانی ایسی ہے کہ اس سے کوئی بچ نہیں سکتا
تینوں سلطنتیں خواب کی طرح بکھر گئیں
ہمارے حصے کیا آیا، مگر یہ کرنے کے لیے ایک تباہی

اس ناول کا مصنف لیو گوان ژونگ (جو لیو بین کے نام سے بھی جانا جاتا ہے) کی زندگی کے متعلق زیادہ معلومات نہیں ملتیں۔ بظاہر وہ ایک خائبہ بدوش دانشور نظر آتا ہے جو کبھی کسی عہدے پر نہیں رہا۔ چیا ژونگ منگ کی لکھی ہوئی Files of the Dead میں اس کے متعلق ایک نوٹ یوں ہے:

”لیو گوان ژونگ، تائی یو آن کا رہنے والا جو خود کو جھیلوں اور سمندروں کا گوشہ نشین کہتا تھا، واقعی گوشہ نشین تھا۔ وہ موسیقی کے اسرار و رموز کا ماہر تھا۔ ہم گہرے دوست تھے لیکن اب، ساٹھ سال کے بعد، میں نہیں جانتا کہ وہ کہاں ہے۔“

یہ اور اس طرح کی دیگر یقینی شہادتوں سے پتہ چلتا ہے کہ مصنف نے یوآن (Yuan) عہد کے آخری برس اور منگ (Ming) عہد کے ابتدائی برس دیکھے۔ افراتفری کے ان دنوں کے تجربات کو اس نے قدیم دور کی تین سلطنتوں کے ہنگامہ خیز عہد کی تصویر کشی میں استعمال کیا۔ ناول میں اتحاد، استحکام اور یوپی جیسے خیر خواہ حکمران کی آرزو کا شدت سے اظہار دراصل اس کے اپنے عہد کے عمومی جذبات کا اظہار ہے۔

اپنے عہد کا نمائندہ لیو اپنی اقدار کا پاسدار تھا۔ وہ حکمرانوں کے جبر کی مذمت کرتے ہوئے ایک مثالی حکمران کی خواہش کرتا ہے، تاہم مطلق العنان حکمرانی کے اس نظام کے متعلق کوئی سوال نہیں اٹھاتا۔ مصنف کے نزدیک وفاداری سب سے بڑی صفت ہے۔ بے شک یہ ایک قابل قدر اور اعلیٰ انسانی خوبی ہے، لیکن ناول میں زیادہ تر یہ وفاداری کسی نظام یا اخلاقی ضابطے کی بجائے کسی حکمران یا کسی خاندان کے ساتھ دکھائی گئی ہے۔ اسی طرح کی بلا سوچے سمجھے وفاداری کو بے شمار جاگیر دار حکومتوں نے بڑھاوا دیا اور یہ چین کے قدیم دور میں ایک طرح کی عبادت کا درجہ اختیار کر گئی۔ ناول کی زبان کلاسیکی اور مقامی طرز کا امتزاج ہے۔ اگرچہ ناول کا بیانیہ چست اور رنگین ہے، تاہم ناقدین کے خیال میں اس کے مکالمے قدرے کھردرے اور ضرورت سے زیادہ عمومی ہیں برخلاف دلدلی علاقے کے باغی اور شہستان احمر کا خواب جیسے عظیم کلاسیکی شاہکاروں کے جن کے مکالمے کرداروں کی شخصیت کی انفرادیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ صدیوں تک 'تین سلطنتیں' نے چین میں تاریخی ناول نگاری کے اسلوب کو متاثر کیا۔ اس کے بعد زیادہ تر ناولوں میں کسی نمایاں ادبی خوبی کے بغیر تاریخ کی کتابوں میں بیان کیے گئے واقعات ہی دہرائے گئے ہیں۔ اس ناول کے رنگین کرداروں اور واقعات پر مبنی ڈرامے اور اوپرا ہمیشہ مقبول رہے ہیں اور ایک حالیہ ٹی وی سیریز میں ڈوگ لیاٹک کی زندگی اور کارناموں کی عکاسی کی گئی ہے۔

'تین سلطنتیں' اگرچہ چودھویں صدی میں لکھا گیا، تاہم یہ پہلی بار ۱۵۲۲ء میں شائع ہوا۔ چنگ خاندان کے عہد حکومت (۱۶۴۴-۱۹۱۱) میں، ماؤ لئن اور اس کے بیٹے ماؤ زونگلینگ کا مرجب کیا ہوا انڈیٹن سب سے زیادہ مقبول ہوا جس میں انہوں نے اس کی ترتیب نو کرتے ہوئے اصل ۲۴۰ حصوں کی بجائے ناول کو ۱۱۲ ابواب میں تقسیم کیا۔ یہ ناول کئی غیر ملکی زبانوں میں ترجمہ ہو چکا

○○○

ہے۔

’جن پنگ می: ایک ادبی کلاسیک یا محض جنس نگاری

شین تیان یو / محمد عاصم بیٹ

سولہویں صدی عیسوی میں زیادہ تر چینی ناول دیوتاؤں اور شیطانوں کے رومان پر مبنی تھے۔ لیکن پھر ایک نئی روایت نے جنم لیا جن میں ایسی کہانیاں لکھی جانے لگیں جن کا تعلق عام انسانوں کی زندگیوں سے تھا۔ مغربی اصطلاح میں ہم انہیں عام لوگوں کے ناول کہیں گے۔

ایسے عام انسانوں کی زندگیوں سے جڑے ہوئے ناولوں میں ابتدائی طور پر سب سے معروف ہونے والا ایک ناول ’جن پنگ می‘ تھا جس کا نام ناول میں شامل عورتوں کے تین بنیادی کرداروں کے ناموں سے لیا گیا تھا۔ ان عورتوں کے نام یوں تھے: جن لیان (سنہری کنول): پنگ ایر (گل دان) اور چن می (بہار کا آلوچہ)۔

اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ناول کو شہرت اس کے مصنف کی اپنی شخصیت کی وجہ سے ہوئی۔ جبکہ اس میں منگ شاہی خاندان کے عروج و زوال کی داستان بیان کی گئی ہے جس میں کرداروں کی عوامی زندگی اور ان کے رومان کے قصے بیان کئے گئے ہیں۔ اس کے رومانی حصے کی وجہ سے بعض ناقد اس ناول کو ایک شہوانی قصہ قرار دیتے اور اسے ایک ادبی شاہ کار تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں۔

’جن پنگ می‘ کا مسودہ سولہویں صدی میں مکمل ہوا۔ جبکہ یہ پہلی بار ۱۶۱۰ء میں شائع ہوا۔ تب اس کے ایک سوا ابواب تھے جنہیں ناقدین نے بہت سراہا۔ منگ شاہی خاندان (۱۶۴۳-۱۳۶۸) کے اختتام تک یہ چار کلاسیک ناولوں میں سے ایک شمار ہوتا رہا۔ باقی تین ناول یوں تھے: تین سلطنتوں کے رومان، دلدلی عداوتوں کے باغی اور مغرب کی یاترا۔ سونگ شاہی خاندان کے دور میں ناقدین نے

اس بات پر غور کرنا شروع کیا کہ یہ ناول منگ شاہی خاندان کی بے اعتدالیوں اور زوال کا نوحہ ہے۔ اس ناول کا مصنف غیر معلوم ہے۔ یہ بات یقینی ہے کہ وہ شان تو نگ کے صوبے میں رہتا تھا۔ اس کا دیباچہ جو اس نے اپنے قلمی نام 'چی چنگ زی' سے لکھا، میں اس نے دعویٰ کیا ہے کہ ناول کا اصل مصنف لیننگ (موجودہ جنوبی شان تو نگ کے ایک شہر زوانگ) کا رہنے والا تھا۔ شان تو نگ سے متعلق متعدد تفصیلات اس دعوے کی تصدیق کرتی ہیں۔

ناول کا موضوع:

ناول کا بنیادی کردار زیمان چنگ اس دور کے جاگیردارانہ معاشرے کا ایک بدنام سرکاری اہل کار تھا۔ جبکہ وہ معاشرہ معمولی اہل کار سے لے کر شہنشاہ تک بے اعتدالیوں کا شکار تھا اور باختیار لوگ زیادہ ٹیکس اور اسی قسم کے جبر و استبداد کے ذریعے جیسا چاہتے عوام کا استحصال کرتے تھے۔ یہ ایک مشکل دور تھا جس سے مصنف نے اپنے ناول کے لیے مواد حاصل کیا ہے۔ یہ اس دور کے تلخ حقائق کو پیش کرتا ہے اور اس لیے اکثر مقامات پر یہ ایک ناخوش گوار تاثر چھوڑتا ہے۔

زیمان چنگ کا کردار ہمیں ایک اور ناول 'دلہلی علاقوں کے باغی' میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ اور وہاں اس کا تعلق چنگ خاندان سے ہی ہے۔ وہ پہلے دواؤں کی ایک دکان کھولتا ہے۔ وہ سرکاری افسروں کو رشوت دے کر خود امیر ہو جاتا ہے۔ وہ دوسرے کرداروں کی بیویوں کو استہلال کرتا ہے اور جبری طور پر نوجوان لڑکیوں کی عصمت لوٹتا ہے اور کسی بھی ناپسندیدہ فرد کو قتل کرنے سے دریغ نہیں کرتا۔ ان جرائم کی بنیاد پر سزا پانے کی بجائے وہ زندگی میں ترقی کرتا ہے۔

رشوت ستانی کی مدد سے ترقی کرتے ہوئے اس کردار کو بہت خوبی سے بیان کیا گیا ہے۔ اس کی ایک بیوی ہے لیکن وہ ایک بیوہ منگ یولو کو اپنے جال میں پھنساتا ہے تاکہ اس کی دولت حاصل کر سکے جو اس نے اپنے خاوند سے ترکے میں حاصل کی ہے۔ وہ ایک اور عورت سنہری کنول (جن لیان) کے عشق میں گرفتار ہو جاتا ہے اور اس سے اپنے خاوند کو زہر دلاتا ہے۔ دو کا بھائی دو سو نگ، جو 'دلہلی علاقوں کے باغی لوگ' کے بنیادی کرداروں میں سے ایک ہے، زیمان چنگ سے انتقام لیتا ہے لیکن غلطی سے وہ اس جگہ کسی اور کو قتل کر دیتا ہے۔ تب زیمان چنگ پھر سے سرکاری افسروں کو رشوت دے کر دو سو نگ کو گرفتار کروانا اور اسے ملک بدر کروا دیتا ہے۔ تب خود کو محفوظ تصور کرتے

ہوئے وہ سنہری کنول کی ملازمہ بہار کا آلوچہ (چن می) کو درغلالتا ہے۔ وہ ایک اور عورت 'گلدا ان' (پنگ ایر) سے بھی محبت کا چکر چلاتا ہے جو دونوں عورتوں کی نسبت زیادہ خوبصورت اور اس کے منہ بولے بھائی ہاؤزیہ کی بیوی ہے۔ یہ بات جاننے پر ہاؤ کو بہت غصہ چڑھتا ہے لیکن وہ بے بس ہے اور اس کے خلاف کچھ نہیں کر پاتا۔

زیمان اپنی معشوقہ گل دان کے لیے ایک عظیم الشان گھر تعمیر کروا رہا ہوتا ہے جب شہنشاہ اس کے حامی کمانڈر یا جنگ جیان کو نوکری سے برخاست کر دیتا ہے۔ تب زیمان اپنے لیے خطرہ محسوس کرتا ہے اور گھر کی تعمیر رکوا کر خود کو اپنے گھر میں محبوس کر لیتا ہے۔ اسی اثناء میں وہ رشوت کے طور پر اعلیٰ نسل کے چاول کی بوریاں مجسٹریٹ کاٹی جنگ کو اور پانچ اونس چاندی وزیراعظم لی پینگ یان کو بھجواتا ہے۔ اس سے حالات تبدیل ہو جاتے ہیں۔ وزیراعظم زیمان کا نام ان لوگوں کی فہرست سے خارج کر دیتا ہے جو کمانڈر یا جنگ کے کیس میں سرکار کو مطلوب ہوتے ہیں۔

زیمان اپنے لیے زیادہ بہتر محافظین اور حامی تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کاٹی کی سالگرہ کے موقع پر اسے قیمتی تحائف دیتا ہے۔ اس کے بدلے میں اسے ایک ہزار گھروں پر مشتمل آبادی کا ڈپٹی میئر بنا دیا جاتا ہے جس سے وہ اور بھی متکبر ہو جاتا ہے۔

کاٹی کی اگلی سالگرہ کے موقع پر زیمان اسے کہیں زیادہ قیمتی تحائف دیتا ہے جس کے نتیجے میں اس کی ترقی کردی جاتی ہے اور اسے مجسٹریٹ کا لے پال بیٹا بنالیا جاتا ہے۔ اپنے کیریئر کے عروج کے زمانے میں زیمان ایک رات چنسی قوت بڑھانے کی دوا کی زیادہ مقدار استعمال کرنے سے ہلاک ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد اس کا خاندان بھی زوال کا شکار ہو جاتا ہے اور آخر کار اس کا ایک بیٹا راہب بن جاتا ہے۔

تحریر میں حقیقت:

منگ شاہی دور کے وسط میں چین میں معاشی اور سیاسی سطح پر ڈرامائی تبدیلیاں ہوئیں۔ اس دور میں صنعت اور تجارت کے میدان میں خوب ترقی ہوئی۔ دولت کی بہتات سے تاجر برادری نے معاشرے میں بہت زیادہ ترقی کی۔ جبکہ سرکاری افسروں کی نظر ان تاجروں کی دولت پر تھی اور وہ ان کے زیر نگر بن گئے تاکہ اپنے ریاستہ طرز زندگی کو قائم رکھ سکیں۔ جبکہ تاجروں کو معاشرے

اور ایوان اقتدار میں اپنی ساکھ بہتر بنانے کے لیے ان سرکاری افسروں کی ضرورت تھی۔ یوں بھی ہوتا تھا کہ تا چر پیسے دے کر سرکاری عہدے خرید لیتے تھے۔

مصطفیٰ نے زیمان کے کردار کی صورت میں ہمیں منگ دور کے اس معاشرے کی جو تصویر دکھائی ہے، وہ بہت بھیا تک ہے۔ مصطفیٰ نے زیمان کی زندگی کی جزئیات پیش کی ہیں۔ اور ہمیں بتایا ہے کہ وہ عورتوں اور تہنشات کی زندگی کا رسیا تھا۔ اس ناول نے ہمیں اس کردار کی زندگی کے عروج و زوال کی داستان سنائی ہے اور اس ذریعے سے اس نے اصل میں منگ دور کے حکمران طبقے کی خامیوں کو واضح انداز میں بیان کیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس نے ہمیں بتایا ہے کہ زیمان نے تمام تر جرائم اصل میں زیادہ سے زیادہ دولت کے حصول کے لالچ میں کئے۔ اسی لیے اس نے ان عورتوں کو اپنے جال میں پھنسانے کی کوشش کی جو نہ صرف خوب صورت تھیں بلکہ امیر بھی تھیں۔ جن پنگ می کے ذریعے ہمیں اس دور کی بدعنوانیوں اور خرابیوں سے آگاہی حاصل ہوتی ہے جس میں مصطفیٰ زندہ تھا۔

اس ناول کے حوالے سے متنازعہ آراء اصل میں اس میں شامل رومان کے قصوں سے متعلق ہیں۔ لیکن یہ خرابیاں مصطفیٰ نے خود سے نہیں لکھی ہیں بلکہ یہ اس دور کے معاشرے میں موجود تھیں۔ ہر درجہ کے سرکاری افسران رشوت خور اور نا اہل تھے۔ بادشاہ راہبوں اور کیمیا گروں سے جنس کے معاملات پر بات کرتے اور ان سے مشورے لیا کرتے تھے اور ان کی توجہ عوامی مسکوں کی طرف نہیں ہوتی تھی۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ پورا معاشرہ بدانتظامی اور اخلاقی زوال کا شکار تھا۔ شہنشاہ شمین زونگ، جسے واقعی شہنشاہ کے نام سے بھی جانا جاتا ہے، ایسا ہی ایک حکمران تھا جس کا زیادہ تر وقت تہنشات پرستی میں گزرتا تھا۔ ملک بھر میں شراب خانے اور قہر خانے بڑی تعداد میں موجود تھے۔ سرکاری اہل کاروں کی ترقیات ان کی کارکردگی کی بنیاد پر نہیں ہوتی تھیں بلکہ اس باعث ہوتی تھیں کہ وہ شہنشاہ کو مباشرت کے تحت نئے طریقوں سے کتنا زیادہ آگاہ کرتے ہیں۔ جن پنگ می ۱۵۷۲ء سے ۱۶۲۰ء کے درمیانی دور میں تحریر کیا گیا تھا۔ لوگوں کی ذاتی زندگی کی تفصیلات اس میں اس غیر معمولی طور پر اخلاقی بدحالی کے شکار معاشرے کی صحیح عکاسی کرتی ہیں۔

معاشرتی بدحالی کی ان تفصیلات کو بیان کرنے سے مصطفیٰ کا مقصد اصل میں عام انسان کی زندگی کے مصائب کو سامنے لانا اور اعلیٰ اخلاقی و انسانی قدروں کی طرف توجہ دلانا تھا جنہیں اس

دور کے جاگیردارانہ معاشرے میں بری طرح پامال کیا جا رہا تھا۔ عام طور پر ایسا ہوتا ہے کہ ناقدین ناول کے اس پہلو سے صرف نظر کرتے ہیں اور اپنی توجہ اس کے ان حصوں پر مرکوز کر دیتے ہیں جن کا تعلق جنسی معاملات کی تفصیلات سے ہے اور اسی بناء پر وہ اس ناول کو جنس نگاری کی ذیل میں شمار کرتے ہیں۔ چند مورخین نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ جنس نگاری سے متعلق بہت سے ابواب کے اضافے اصل میں مصنف کے عداوہ کسی اور نے کئے ہیں۔ لیکن ہم اسی رائے پر قائم رہتے ہیں کہ ناول کا اصل مقصد اس دور کی اخلاقی پس ماندگی کو تصویر کرنا اور اعلیٰ اخلاقی قدروں کے فروغ کی کوشش تھا۔

چین کے ادب میں ناول کا مقام:

منگ دور کے بیشتر مصنفوں کے برعکس، دیو مالائی قصے بیان کرنے کی بجائے، جن پنگ می کے مصنف نے ایسا ناول لکھا جسے چین کے اولین جدید ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے جن میں عام لوگوں کی زندگیوں کے معاملات اور مصائب کو کہانی کا موضوع بنایا گیا۔ یہی نہیں بلکہ اس نے اپنے دور کے لکھنے کے رائج اسلوب سے بھی انحراف کیا اور زبان سادہ اور حقیقت پسندانہ لکھی ہے۔ اس نے مکالمات پر خاص زور دیا اور اس ذریعے سے کرداروں کی داخلی کیفیات کو ہمارے سامنے تفصیل کے ساتھ پیش کیا اور اس دور کی زندگی کی اصل تصویر پیش کی۔ ناول کا اسلوب باوقار، سادہ اور بھرپور ہے۔ اس ناول کے ذریعے چینی ادب میں حقیقت پسندی کی روایت کا آغاز ہوا۔ اس میں بھی شک نہیں ہے کہ اس ناول نے بعد میں آنے والے ادبوں جیسے کاوشی چمن کی تحریروں پر بھی گہرے اثرات مرتب کئے اور یہ اثرات کاؤ کے ۵۰ء کی دہائی میں شائع ہونے والے ناول 'شبتان احمر' کا خواب میں واضح انداز میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

’جن پنگ می‘ میں تفصیلات کی فراوانی اس کے بیانیہ کی ایک کمزوری مانی جاسکتی ہے۔ لیکن ناول کی قدر و قیمت میں اضافہ کرنے میں ان تفصیلات کی اہمیت سے بھی انکار ممکن نہیں ہے۔ چینی ناول کی تاریخ میں ’جن پنگ می‘ کا اعلیٰ مقام کسی بھی شک و شبہ سے بالاتر ہے۔



منی ایچر قتل

جان اُپڈاٹک / سید کا شرف رضا

سولہویں صدی میں وقوع پذیر ایک کہانی ترکی کی روح تلاش کرتی ہے
اور جان پائٹک کے ناول 'میرا نام سُرخ ہے' پر مضمون

اور جان پائٹک ایک پچاس سالہ ٹرک ہیں جنہیں اکثر اُن کے ملک کا سب سے بڑا
ناول نگار قرار دیا جاتا ہے۔ وہ بیک وقت آواں گارو بھی ہیں اور بیسٹ سلیٹنگ بھی۔ البانیہ کے
اسماعیل قادرے کی طرح وہ بھی اپنی اس رفعت میں یکاوتہا ہیں۔ ثقافت کے مغربی صارفین، لگتا ہے
کہ ترکی اور البانیہ سے توقع نہیں رکھتے کہ وہ ناول نگار بھی پیدا کریں گے، یا کم از کم ایسے ناول نگار جو
جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے اطوار کی بھی عقل رکھتے ہوں۔ پائٹک جو ایک امیر فیکٹری ڈائریکٹر
اور ریل کی پٹریوں کے مسمار کے پوتے ہیں، یہ شان بھی رکھتے ہیں کہ لکھنے کو ذریعہ آمدنی بنائے بغیر
لکھتے رہیں۔ انجینئروں کے ایک خاندان سے تعلق رکھنے والے پائٹک نے انجینئرنگ، تعمیرات اور
صحافت کی تعلیم حاصل کی مگر ان میں سے کسی کو پیشہ نہیں بنایا۔ تیس برس کی عمر تک وہ اپنے والدین کے
ساتھ رہے اور اس دوران وہ ناول لکھتے رہے جو شائع نہیں ہو سکے۔ جب ان پر ادبی کامیابی کی سحر
طلوع ہوئی تو انہوں نے شادی کر لی اور اب وہ استنبول میں اپنی بیوی اور بیٹی کے ساتھ رہتے ہیں۔
انہیں سوچو رانوے میں پبلشرز ویبکلی کو دیے گئے ایک انٹرویو کے مطابق وہ رات گیارہ بجے سے صبح
چار بجے تک اور پھر دوپہر کے وقت بیدار ہو کر دو بجے سے رات آٹھ بجے تک لکھتے ہیں۔ اس کا نتیجہ
ضخم نگا ہے۔ چھ ناول جو بیسویں صدی کے ناول کے بڑے پیرایوں کا ٹرک زبان میں خلاصہ کرتے
ہیں۔ ان کے پہلے ناول "جو دست بے اور اس کے بیٹے" کو طامس مان کے ناول "بڈن بروکس" سے

مماثل گردانا گیا؛ ان کا اگلا ناول ”خاموش گھر“ ایک خاندان کی ہفتہ بھر کی بات چیت کی کہانی تھی جو متعدد راویوں سے روایت کی گئی اور جس نے نقادوں کو رچینا وولف اور ولیم فاکنر کی یاد دلائی۔ ان کا تیسرا ناول ”سفید قلعہ“ سترھویں صدی میں ڈہری شخصیت کی ایک سنسنی خیز کہانی تھی، جس نے بورنٹس اور کالویسو سے ان کے موازنے پر ابھارا؛ چوتھ ناول ”سیاہ کتاب“ لاپتا افراد کا ایک ایڈونچر تھا جو استنبول کی تفصیل سے بھرا ہوا تھا اور جو پائنگ کے اپنے اعتراف کے مطابق جوئس کے ناول ”پولیس“ کو ذہن میں رکھتے ہوئے تحریر کیا گیا۔ پانچواں ناول ”نئی زندگی“ صیغہ واحد متکلم میں لکھی ہوئی ایک معاصر کہانی ہے جسے ایک تہرہ نگار نے ”کافکا مگر ہلکے لمس کے ساتھ“ کہہ کر بیان کیا؛ اور چھٹا، میرا نام سُرخ ہے“ (جس کا ترکی سے ترجمہ ارداع گوکنار نے کیا ہے) قتل کا ایک اسرار ہے جسے سولہویں صدی کے استنبول میں وقوع پذیر کیا گیا ہے اور جس میں ایک قوم کی روح کی دریافت کے لیے مئی ایچر مصوری کے فن کو اسی طرح استعمال کیا گیا جس طرح مان کے ”ڈاکٹر فاسٹس“ میں موسیقی کو استعمال کیا گیا تھا۔

”میرا نام سُرخ ہے“ اپنے ضمیمے میں موجود واقع بہ ترتیب زمانی (کرونولوجی) کے ہم راہ چار سو بڑے بڑے صفحات کے وزن برابر ہے اور اپنی طرز کی رفعت اور دانش ورانہ ٹھوس پن کی وجہ سے حال میں شائع ہونے والے دیگر ایسے ناولوں کے قبیل سے ہے جن میں ایک جاسوسی کہانی کے پلاٹ میں وسیع کتابی علم سمویا جاتا ہے؛ ایسے ناولوں میں اے ایس ہائیٹ کا ”مملکت“ (Possession) اور امبروا کیو کا ”گلاب کا نام“ اور ”فوکو کا پنڈولیم“ شامل ہیں۔ ایسے میں آدمی کو تشویش ہو جاتی ہے کہ ایسی آرزو منداندہ پرواز کے لیے مصنف کے کاندھے پر کچھ ڈبے تو نہیں اور کیا یہ میلوڈرامیک کہانی اس دانش وری اور رفعت خیال کا بوجھ اٹھا بھی سکتی ہے کہ نہیں۔

انیسویں صدی کے ناول نگاروں کو جن قاریوں سے واسطہ تھا وہ زیادہ نجی تھے اور ان کی توجہ کے دورانیوں کی کوئی یوں چٹکیاں نہیں لیتا تھا، وہ بڑے پھیپھڑوں سے سانس لیتے اور انہوں نے فطری طور پر طویل، گہری اور وسیع تحریریں لکھیں۔ پائنگ انیسویں صدی کے مرتع سازوں اور ان کے وارثوں پر اؤست اور مان جیسے صبر اور تعمیراتی صلاحیت کا مظاہرہ کرتے ہیں، مگر ان کی جیتی موافقت مقابلتا چھوٹی سانس والے کالویسو اور بورنٹس کے ساتھ ہی جیتی ہے جو ڈکٹوں کے اندر ڈبے بند کر دیئے والے فلسفیانہ مرتع ساز ہیں۔ پائنگ کے ڈبے بڑے ہیں مگر ان کے ہاں بھی کھلونوں کی

طرح کا احساس، ایک ایسی فن کاری کا احساس جو اپنی صلاحیتوں پر خوش ہو رہی ہو، موجود رہتا ہے۔ ایسے بڑے بڑے اوزاروں کا احساس جن کی مدد سے یورپی لوگ ترکی کے سلطان کو مغربی ٹیکنالوجی کا ثبوت دکھا کر ورغلا یا کرتے تھے۔

ہنگ کی تخلیقیت جیستان اور دہرے معانی کی گہری سمجھ بوجھ سے بندھی ہے۔ دہرا پن، انہوں نے کہا ہے کہ ترکی کے دہرے پن سے آیا ہے۔ ایک ایسی قوم سے جو ایشیا اور یورپ دونوں پر سوار ہے اور جو کمال اتاترک کی انیس سو چوبیس کی انقلابی اصلاحات کے ترقی پسند ”کمال پرست“ ورثے، یعنی حکومت میں سیکولرازم، سرکاری تعلیم سب کے لیے، خواتین کے لیے ووٹ کا حق، عربی حروف تہجی کی جگہ رومی حروف تہجی، اور روایت پسند اسلام کے درمیان منقسم ہے جواب مراکش سے ملائیشیا تک ایک پابندی پسند اور امکانی طور پر پُر تشدد بنیاد پرستی کی صورت پھر سے ابھر رہا ہے۔

نماہری طور پر ”میرا نام سُرخ ہے“ کا موضوع عثمانی دور کے تصویری فن کو مغرب کی جانب سے درپیش خطرہ ہے۔ عثمانی تصویری فن فارس کی میڈیا توری مصوری کی روایت سے نکلا ہوا ایک فن ہے جسے سلطان مراد سوم نے تحفظ دیا۔ جبری سن (جو قمری برسوں میں ناپا جاتا ہے) جو جن چھ سو بائیس عیسوی سے شروع ہوا کے ہزارویں برس کی مناسبت سے سلطان کے لیے فرینک مصوروں اور وینس سے مخصوص اسلوب میں ایک مصور کتاب تیار کی جا رہی ہے۔ اس اسلوب میں دور تک جاتا ہوا منظر اور ایسے انفرادی پورٹریٹ موجود ہوتے ہیں جن میں شخصیات کو شناخت کیا جاسکے۔ ”میرا نام سُرخ ہے“ کے پہلے باب میں الیگانت نام کا ایک میڈیا توری مصور، جو حلائی کام کا ماہر ہے، اس اسلوبیاتی تبدیلی کو توہین آمیز قرار دے کر اس کی اتنی سختی سے مخالفت کرتا ہے کہ ایک اور نامعلوم میڈیا توری مصور اسے قتل کر گئے اس کی لاش ایک کنویں میں پھینک دیتا ہے۔ بعد میں وہی حملہ آور اٹھے (چچا) کو قتل کر دیتا ہے جو اس خطرناک کتاب کا انتظام کر رہا ہے۔ تین میڈیا توری مصور اس معاملے میں ملوث ہیں، جن کے نام عثمانیوں کے خوش صورت اسلوب میں قتل، زینتوں اور لہجہ لہجہ بتائے گئے ہیں، اور ان میں سے کوئی ایک قاتل ہو سکتا ہے۔ کوئی اور جاسوس نہیں ملتا تو اٹھے کا بھتیجا کارا (سیاہ) جاسوس ٹھہرتا ہے جو فارس میں بارہ سال گزارنے کے بعد ”خوابوں میں چلنے والے“ کی حیثیت سے استنبول واپس آیا ہے۔ وہ ”خط سنبھالے ہوئے“ ہے اور نگلیں جمع کرتا ہے ”اور“ پاشاؤں کے ہاں سیکرٹری کا کام کرتا ہے۔“ اپنی جوانی میں اس نے نو آموز میڈیا تور فنکاروں کے ساتھ تعلیم

حاصل کی، لیکن اپنی تعلیم مکمل نہ کر سکا؛ جب اٹھتے نے اپنی بیٹی شکورے کے لیے اس کی محبت مسترد کر دی تو اس نے خود کو جلا وطن کر لیا۔ اب کارا کو اس کے چچا نے واپس بلا دیا ہے، تاکہ وہ سلطان کے لیے کتاب مرتب کرنے میں اس کی مدد کر سکے۔ جب اٹھتے کو قتل کر دیا جاتا ہے تو شکورے، جس کا پہلا شوہر چار سال پہلے ایک جنگ میں لاپتا ہو چکا ہے، بہت جلدی میں کارا سے شادی کر لیتی ہے، لیکن تب تک حقوق زوجیت ادا کرنے کی اجازت نہیں دے رہی جب تک کارا قاتل کو انصاف کے کٹہرے تک نہ پہنچا دے۔

یہ تجسس انگیز، بھراؤ اور طویل سنسنی خیز ناول اٹھ ابواب پر مشتمل ہے جسے کل بارہ نقطہ ہائے نظر سے بیان کیا گیا ہے جس میں قاتل کا نقطہ نظر بھی شامل ہے۔ دو مقتول کردار ہم سے موت کے بعد خطاب کرتے ہیں اور طویل ترین باب کے اختتام پر ہماری تواضع ایک کٹے ہوئے سر کے نقطہ نظر سے بھی کی جاتی ہے، جس کی آنکھیں اور دماغ، ایک دکھیا رے سے انداز میں، عبوری طور پر کام کرتا جاری رکھ رہے ہیں۔ قاری ایک سچ کی کیفیت میں آنکھیں پھوڑ ڈالنے کے دو واقعات میں بھی شریک ہوتا ہے جو اسی سوئی سے (فیروزے اور مردار پید سے بنی سنہری سوئی جو پگڑیوں سے پر جوڑنے کے کام آتی ہے) انجام پاتی ہیں جس سے فارسی مینیا تور کے عظیم استاد ہرات کے بہزاد (چودہ سو ساٹھ تا پندرہ سو پینتیس عیسوی) نے اپنی آنکھیں خیرہ کر ڈالی تھیں۔ ان واقعات کی ایک تشریح یہ ہے ”تاکہ یہ طے کیا جائے کہ جو بھی اس کتاب، منگولوں کی ”کتاب پادشاہان“ کے ان صفحوں کو ایک نظر بھی دیکھے گا وہ دنیا میں کبھی کسی اور شے کو دیکھنے کی خواہش نہیں کرے گا“ جب کہ ایک دوسری تھیوری کے مطابق انہیں اس لیے اندھا کیا گیا تاکہ وہ ہرات کے نئے فاتح کے لیے مصوری کرنے پر غیر مناسب انداز میں مجبور نہ کیے جاسکیں۔

کارا جن دنوں اپنے جاسوسی کے کارناموں کے ذریعے شکورے کا دل جیتنے کے لیے استقبال میں مارا مارا پھر رہا ہوتا ہے، سب سے زیادہ یعنی بارہ ابواب کاراوی بنتا ہے۔ شکورے آٹھ ابواب روایت کرتی ہے اور یہ ابواب سب سے زیادہ آسانی اور نفسیاتی دلچسپی کے ساتھ تیزی سے گزر جاتے ہیں۔ اس کی آواز میں یہ ناول ایک رومانی ناول بن جاتا ہے، جذبات اور فنی نوعیت کے معاملات سے جو جھٹکا ہوا شکورے جو اپنے احساسات، اپنی بقا اور اپنی دو چھوٹے لڑکوں کے تحفظ میں الجھی پڑی ہے، ہمیں فارسی طرز کی مینیا تور مصوری کی اسلوبیاتی اور مذہبی باریکیوں پر لکچر نہیں

دیتی۔ جب دوسرے کردار یہ کام کرتے ہیں تو ”سرخ میراثام“ ان شان دار بیانیوں کے طفیل رک سا جاتا ہے اور کسی بھی طرف بڑھتا دکھائی نہیں دیتا۔ استھر، ایک یہودی پارچہ فروش اور رشتے کرانے والی خاتون، جو شکورے کے محبت بھرے معاملات آگے بڑھاتی ہے، وہ بھی اس دم گھونٹ دینے کی حد تک مردانہ دنیا میں ایک خوش گوار نسوانی آواز ہے۔ غلاموں کی منڈی کے پیچھے موجود صرف مردانہ قبوہ خانے میں ایک بے نام راوی، پردہ کھینچنے جانے کے بعد بولنے والا، بڑی بے مروتی سے اور احمقانہ انداز میں پوری نود و خود کلامی کرتا ہے جو میدیا توری مصوروں کے فرائم کردہ خاکوں کے بارے میں ہیں۔ ایک گتے، ایک درخت، ایک سکے، موت، قمری رنگ، ایک گھوڑے، شیطان اور دو رویشوں کی صورت میں ڈھلنے کے بعد وہ اپنے آپ سے بلند ہو کر خواتین کے موضوع پر ایک خطیرہ دیتا ہے۔ اسے احساس ہوتا ہے کہ اس کے معاشرے میں خواتین بڑی حد تک باپردہ رہتی ہیں:

”یورپی فرینکوں کے شہروں میں عورتیں نہ صرف اپنے چہرے بلکہ اپنے چمکتے ہوئے بال، (جوان کی گردنوں کے بعد ان کے ہاں موجود سب سے پرکشش پہلو ہے) اپنی بانہیں، اپنے خوب صورت حلق اور حتیٰ کہ، اگر جو کچھ میں نے سنا ہے وہ درست ہے تو، اپنی پردہ کار ٹانگیں بھی برہنہ کیے گھومتی ہیں؛ نتیجہ یہ ہے کہ ان شہروں کے مرد چلتے ہوئے مشکل میں رہتے ہیں، وہ پریشانی اور درد میں مبتلا رہتے ہیں کیونکہ آپ یہ دیکھیے کہ ان کی سامنے کی طرف ہمیشہ ایسا دھرتی ہے اور یہ حقیقت فطری طور پر ایک اجتماع کی حیثیت سے ان کے معاشرے کو مغلوب کر کے رکھ دیتی ہے۔ بلاشبہ اسی لیے کافر فرینک ہر روز اپنا ایک اور قلعہ ہم عثمانیوں کے سپرد کر دیتے ہیں۔“

راوی اگرچہ کنوارا ہے مگر جب وہ نوجوان تھا تو، وہ اعتراف کرتا ہے کہ، انجینی جنس کے لیے اپنے تجسس کے آگے اُس نے ہتھیار ڈال دیے اور ایک مرتبہ اپنی ماں اور اپنی خالہ کے کپڑے پہن کر دیکھے؛ فوری طور پر نسوانی حساسیت کی چٹکیاں اس پر حملہ آور ہوتی ہیں اور اس کے ساتھ ساتھ ”نہ دبائی جاسکے والی محبت تمام بچوں کے لیے“ اور ایک خواہش ”کہ میں پوری دنیا کی مسیحائی کرسکوں اور اس کے لیے کھانا پکا سکوں۔“ جب اس نے اپنی خالہ کی پستانی رنگ کی ریشمی قمیض میں موزے اور کپڑے بھر کر پستان بنائے تو اسے متفاد نوعیت کے متعدد احساس ہوئے:

”مجھے یہ سمجھ آ گیا کہ مردوں کو میرے فرائدوں سے بھی زائد پستانوں کا محض سایہ بھی نظر

آگیا تو وہ ان کے پیچھے دوڑیں گے اور انہیں اپنے منہ میں لینے کی جدوجہد کریں گے؛ میں نے خود کو بہت طاقت ور محسوس کیا لیکن کیا یہی تھا جو میں چاہتا تھا؟ میں مجھے میں پڑ گیا: میں چاہتا تھا کہ بیک وقت طاقت ور بھی ہو جاؤں اور لوگوں کے ترس کا مرکز بھی؛ میں چاہتا تھا کہ ایک امیر، طاقت ور اور ذہین مرد، جسے میں آدم زاد میں سے جانتا بھی نہیں تھا، میرے عشق میں پاگل پن کی حد تک جتلا ہو جائے؛ لیکن اس کے ساتھ ساتھ میں ایسے مرد سے ڈرتا بھی تھا۔“

یہ ذہنی احساسات راوی کو اس دہرے پن کا گیت گانے کی طرف لے جاتے ہیں جو پورے ناول میں نظر آتا ہے:

”میرے دیگر اعضاء اصرار کرتے ہیں کہ جب میں مرد ہوتا ہوں تو ایک عورت ہو جاؤں اور جب عورت ہوتا ہوں تو ایک مرد ہو جاؤں۔ ایک انسان ہونا کتنا مشکل ہے اور اس سے زیادہ مشکل ہے ایک انسان کی زندگی گزارنا۔ میں صرف یہ چاہتا ہوں کہ خود کو اگلی جانب اور پچھلی جانب سے محفوظ کر سکوں اور بیک وقت مشرقی اور مغربی بن سکوں۔“

اس گیت کے گائے جانے کے فوری بعد راوی کو ارض دوم کے مذہبی عالم نصرت کے مریدین کا ایک گروہ قتل کر ڈالتا ہے۔ نصرت اس بات کی تبلیغ کرتا ہے کہ استنبول کو جن بلاؤں کا سامنا ہے، آتش زدگیاں، طاعون، جنگی اموات، جعلی سکے، درویشوں کا زوال پندیر نشئی رویہ اور دیگر، اس کی وجہ یہ ہے کہ ”ہم پیغمبر کے راستے سے بھٹک چکے ہیں اور ہم نے قرآن عظیم کے احکامات کی پروا کرنی چھوڑ دی ہے۔“ پائک (جنہوں نے پبلشرز ویبکی کو اپنے انٹرویو میں نشان دہی کی تھی کہ ان کے بچپن میں ”مذہب ایک ایسا معاملہ تھا جس کا تعلق غریبوں یا نوکروں سے تھا“) ایک ایسے پتھر میں کہانی کاروں کے انجام کے بارے میں ہمیں کاہنے پر مجبور کر دیتے ہیں جہاں ان کے اپنے بیان کے مطابق:

”بنیاد پرست تحریک تعلیم یافتہ اور مغرب زدہ ترکوں کے خلاف غریبوں کی انتقامی تحریک ہے۔“ دی ٹائمز نے پچھلے سال جون میں مسلم ملاقوں میں کتابوں اور کلاشن کی صورت حال کے بارے میں ایک بہت تشویشناک رپورٹ پیش کی۔ ٹائمز لکھتا ہے کہ ”حالیہ برسوں کے دوران مصر میں کسی مذہبی گروہ کی جانب سے کسی ناول کے متن کے

بارے میں محض سوال اٹھاتا ہی اس ناول کو بین کرنے کے لیے کافی ہوتا ہے۔“
حیرت ہوتی ہے کہ ترکی میں موجود مذہبی گروہوں نے ”میرا نام سرخ ہے“ میں موجود
اسلامی مواد پر کیسا رد عمل دیا جس میں اسلام کے تصور آخرت کی بھی تصویر پیش کی گئی ہے اور بعض
تصاویر کا جائزہ بھی ہے جن تصاویر پر کچھ مذہبی گروہوں کو اعتراض ہو سکتا ہے۔

حدیث کی کتابوں میں حضرت محمد ﷺ سے یہ منسوب ہے کہ انہوں نے فرمایا ”تصویر
بنانے والا اللہ کا دشمن ہے۔“ حالانکہ قرآن میں تصویر سازی کی واضح ممانعت موجود نہیں، لیکن پیغمبر
سے یہ حدیث منسوب ہے کہ ”فرشتے اس گھر میں داخل نہیں ہوں گے جس میں کوئی تصویر یا کوئی کتا ہو
گا۔“ اسلام میں توحید کا مشرک نہ بت پرستی سے جو مناقشہ رہا اس کی وجہ سے تصویر کی ممانعت کے تصور کو
مسلمانوں کے دور دراز تک پھیلے ہوئے علاقوں میں مختلف طریقے سے نافذ کیا جاتا رہا اور اس کا انحصار
حکم رانوں کے رویے پر رہا۔ سلطان محمود ثالث، جون ۱۵۹۱ میں بادشاہ تھا اور جب ناول کے واقعات
 وقوع پذیر ہو رہے تھے، ایک ایسا عثمانی سلطان تھا جس کی کتابوں اور فارسی طرز کی میڈیا تو مصوری میں
دیکھیں سب سلطانوں سے زیادہ تھی۔ عثمانیوں کی درباری مصوری کا عہد زریں اسی کے ساتھ ختم ہو گیا
اور ان تصاویر کی بھی بڑی ضعیف سی توجیہ پیش کی جاتی تھی جیسا کہ کارایمان کرتا ہے:

”تصاویر ہمارے دین میں ممنوع ہیں۔ چونکہ فارسی اساتذہ کی تصویریں اور ہرات کے
عظیم ترین اساتذہ کے شاہ کار بھی بالآخر اوراق کی حاشیہ آرائی کے فن کی توسیع ہی تھے
اس لیے کوئی ان پر کلمتہ چینی نہیں کرتا تھا اور دلیل یہ دیتا تھا کہ یہ حاشیہ آرائی تحریر کی خوب
صورتی اور خطاطی کی شان و شوکت میں مزید اضافہ کرتی ہے۔“

میڈیا تواری مصور خود بھی جانتے تھے کہ وہ ایک نازک کلیئر پر اور خدا کے تخلیقی حقوق کے
کنارے پر چل رہے ہیں۔ فارسی اساتذہ کا اسلوب ایسے ساخت کیا گیا تھا کہ دنیا کے ان دنوں کو یاد
کیا جائے جب اللہ نے اسے اول اول دیکھا تھا، جب نئی نئی خلق ہوئی تھی۔ اس اسلوب میں چمک
دار، غیر سایہ دار رنگ، اونچا افق، سجے سجائے چہرے تھے اور پرس پیکٹو میں گہرائی کا فقدان تھا۔

روایتی طور پر بنایا جانے والا ایک گھوڑا، مثال کے طور پر، اللہ کے تصور اسپ کا غماز تھا،
یعنی ”گھوڑا جیسا کہ اللہ نے باریکی سے تصور کیا۔“ انسان خود بھی تصویروں میں ویسے نہیں بنائے
جاتے تھے جیسے ہمیں اپنے ارد گرد نظر آتے ہیں۔ اس کے برخلاف وہ اس بات کی نشاندہی کرتے تھے

کہ وہ خالق کی یادداشت سے اُبھرے ہیں۔ وہ ہمیں اپنی خوب صورتی کی جانب بلا تے ہیں۔

”زندگی کی فراوانی کی جانب، دل سوزی کی جانب، اس سلطنت کے رنگوں کے احترام

کی جانب جسے خدا نے تخلیق کیا، اور غور و فکر اور دین کی جانب“ جیسا کہ تخلی نامی

میدیا توری مصور ہمیں بتاتا ہے، ”ہاں خدا نے چاہا ہوگا کہ عکاسی کا فن وجد آور ہو، تاکہ

وہ یہ دکھا سکے کہ دنیا خود بھی ان کے لیے ایک وجد ہے جو اسے دیکھ سکتے ہیں۔“

اس کے باوجود یہ ایک آزمائش، ایک خیرگی بھی بن سکتی ہے۔ ”ایک مبارک تاریکی اور

ایک خالی صفحے کی بے نہایتی۔“ یہ ایک پاک باز سا استر واد ہے۔ ”خیرگی نعمت کی سلطنت سے ہے

جس سے شیطان اور احساس جرم دور رکھے جاتے ہیں“، ”زیون نامی میدیا توری مصور اصرار کرتا ہے۔

ایک ایسی سلطنت میں جو مابعد الطبعی پارکیوں اور احتیاط سے بڑھ ہو، وہاں یورپی مصوری کی پیش رفت

ایک خطرناک ابھار کی شکل اختیار کر لیتی ہے جو اپنے ساتھ لاتی ہے ”یکتا، منفرد اور غیر معمولی ہونے کی

خواہش میں پوشیدہ تشدد۔“ روایتی اساتذہ اپنے فن پاروں پر دستخط نہیں کرتے تھے اور اپنے ذاتی

رویوں کو مار کر رکھتے تھے جس سے کسی ذاتی اسلوب کی بنیاد پڑنے کا کوئی امکان ہو۔ انفرادی پورٹریٹ

”تمام دوسروں سے مختلف“ ہونے کی کافرانہ خواہش کو شدید کر دیتے تھے۔ پورٹریٹ بنانے والے

”اپنے موضوعات کو ورق کے عین درمیان میں واقع کرنے کی ہمت کرتے تھے جیسے کہ انسان خود

پرستش کے لیے بنایا گیا ہو۔“ تاہم موضوع جیسا بھی عام کیوں نہ ہو ”انسان کو دنیا کے عین مرکز میں بنا

دینا“ بھی قابل اعتراض تھا ”جہاں ہمارے سلطان کو ہونا چاہیے تھا۔“ اور یورپی مصوری کے پرس پیکٹو

میں جہاں دور کے مناظر نزدیک کے مناظر سے چھوٹے بنائے جاتے تھے ان پر یہ اعتراض تھا کہ ”یہ

اللہ کے ذہن میں ان مناظر کی اہمیت کے حساب سے نہیں بنائے گئے بلکہ ایسے بنائے گئے ہیں جیسے

انسانی آنکھ کو نظر آتے ہیں، یہ فریبک لوگ ایسے مصوری کرتے ہیں۔“ جب یہ نشان دہی کی جاتی کہ

”عظیم ترین اللہ یقیناً وہ سب بھی تو دیکھتا ہے جو ہم دیکھتے ہیں“ تو جواب آتا ہے کہ ”وہ ویسے نہیں

دیکھتا جیسے ہم دیکھتے ہیں۔ ہم اپنی افراتفری کے عالم میں جنگ کا کوئی غیر واضح سا منظر دیکھتے ہیں

جب کہ وہ اپنے لاقتناعی علم کی بدولت اسی منظر کو دو مخالف فوجوں کی شکل میں دیکھتا ہے جو بہت منظم

ترتیب میں ہیں۔“ اس معاملے میں ہر جانب ارتداد کا خطرہ منظر لا رہا ہے: قبوہ خانے کا کہانی کار

نہایت گستاخی سے اس امکان کی نشاندہی کرتا ہے کہ کلاسیکی میدیا توری مصور جب یہ کوشش کرتے ہیں

کہ وہ خود جو کچھ دیکھ رہے ہیں اسے دکھانے کے بجائے وہ دکھائیں جو خدا کے تصور میں ہے تو وہ ”خدا سے مسابقت کے گناہ کے مرتکب“ ہو رہے ہوتے ہیں۔ تاہم سن ۱۵۹۱ تک کارجہاں واضح ہے: ”فرینک مصوری اور انفرادیت پر توجہ کے خود خواہانہ لہذا نڈ کی مزاحمت نہیں ہو سکے گی اور ترک فن کار، قاتل اپنے ساتھی مجرموں کو اپنی متعدد اختتامی تقاریر میں سے ایک میں بتاتا ہے کہ تم صدی بعد صدی یوں ہی بیٹھے رہو گے اور یورپیوں کی نقالی کے سوا کچھ نہیں کرو گے اور اپنے نقل شدہ فن پاروں پر بڑے فخر سے اپنے ناموں کے دستخط کیا کرو گے۔“

پاک کے ہاں نقالی اور غیر اصلی پن سے متعلق ترکی کی تقدیر کا اظہار پاک کے کردار اپنی اصل ذات سے فصل (جدائی) کے احساسات کی صورت کرتے ہیں۔ قاتل جب اپنے جسم کو ایک جرم کرتے ہوئے دیکھتا ہے تو کہتا ہے ”میں زمانہ حال میں جیتے ہوئے یہ محسوس کر رہا ہوں جیسے یہ ماضی ہو۔ جیسے یہ بہت پہلے کی کوئی یاد ہو۔ آپ کو پتا ہے کہ خواب میں جب ہم اپنے آپ کو باہر سے دیکھ رہے ہوتے ہیں تو کیسے ڈر سے جاتے ہیں؟“ وہ متنبہ کرتا ہے کہ اگر مصوروں نے فرینک اسلوب کے سامنے ہتھیار ڈال دیے تو ”ہم اپنے آپ سے مشابہ تو ہوں گے مگر ہم وہ نہیں رہیں گے جو ہم ہیں۔“ دیگر ذوات کے سائے بے گناہوں کو بھی ڈراتے ہیں۔ شکورے کہتی ہے ”ہم رات کی تاریکی میں مکان کے اندر دوبارہ سے داخل ہوئے اور اچانک یہ محسوس ہوا جیسے کہ چراغ کی روشنی میں ابھرنے والے لمبے لمبے سائے کسی اور کے ہیں۔“ اس کے بعد ”جب میں رورہی تھی تو ایسا لگ رہا تھا جیسے میں نے اپنے آپ کو چھوڑ دیا ہو اور میں کوئی اور بن رہی ہوں، بالکل ایک الگ ہی عورت۔ جیسے کوئی قاری کتاب کے صفحات کے اندر کوئی اداس تصویر دیکھ کر پریشان ہو جاتا ہے، میں نے بھی اپنی زندگی کو اپنے باہر سے دیکھا اور میں نے جو کچھ دیکھا اس پر مجھے ترس آیا۔“ مصنف، ان درجن بھر باہم گتھے ہوئے نقطہ ہائے نظر کا خالق، بھی اپنے فکشن کے اندر بھی ہے اور باہر بھی۔ شکورے کا چھوٹا بیٹا اور جان کہلاتا ہے اور بعد میں یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ہی جس نے شکورے کے تعاون کے ساتھ یہ ناول لکھا ہے جوئس نے جس طرح ”پولیس“ کا اختتام کیا تھا۔ اسی کے قابل فخر انداز میں پاک نے بھی ”میراثہ سرخ ہے“ کے اختتام پر تاریخ لکھی ہے۔ ”۹۲-۱۹۹۰-۹۸-۱۹۹۳“۔ ناول میں منقطع ہو جانے والی تحریر کے ثبوت ملتے ہیں اور اس القطار کے دوران مصنف کو تھپوری اور واقعات کے بہت

سے چمک دار تاگوں پر نئے سرے سے گرفت مضبوط کرنی تھی۔ مہینا توڑ کی اس دوسری دنیا میں اور جان پاک کی محنت طویل تھی اور کبھی کبھار قاری کی محنت بھی طویل محسوس ہوتی ہے جو کبھی خود کو وجد میں محسوس کرتا ہے اور کبھی دیکھتا ہے کہ اسے سکھایا پڑھایا جا رہا ہے۔

ترکی زبان انڈوپورپی زبانوں کے قبیلے سے نہیں اور اس کی گرامر ایسی ہے جس میں جملہ چاہے جتنا بھی طویل ہو، فصل اس کے آخر میں ہی لگے گا۔ ایسی زبان سے ترجمہ کرنا ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ ارداع گوکسر اس لطیف اور رواں دواں انگریزی پر تعریف کے مستحق ہیں جس میں انہوں نے پاک کے اچھی طرح بنے ہوئے جملوں، فن کے جوش و خروش سے کیے جانے والے تجزیوں، ہوشیاری سے دیے جانے والے بھاشنوں، شہروں کے عجیب و غریب مناظر (جہاں مسلسل برف ہی پڑتی رہتی ہے، اور کوئی یہ سوچ نہیں سکتا کہ یہ اشتہول کا موسم ہوگا) اور جامع قسم کی فہرستوں کو ترجمہ کیا ہے۔ بورضس نے اپنی مختصر کہانی ”الف“ میں دکھایا ہے کہ فہرستیں لامتناہیت کا بول پیدا کرتی ہیں۔ پاک مختلف زمانوں میں مہینا توڑ مصوری کی صورت حال پر دو صفحات پیش کرتے ہیں، ایک پیراگراف سلطان کے خزانے کے مشمولات سے بھرا ہے اور ایک فوری نوعیت کی فہرست عثمانی ایذاؤں کی بھی حاضر ہے۔ گوکسر کی انگریزی میں کلاسیکی قسم کی ایسی، ورائے وقت فضا موجود ہے کہ میں ایک نہیں دو مرتبہ ”آرزی“ (آرڈری کے بجائے۔ مترجم) کے لفظ کے استعمال اور اس لفظ کے امریکی دیہی لہجے والے ڈانکے پر اور پھر ”could care less“ کی عبارت پر حیران رہ گیا، جبکہ وہاں مطلب اس کے بالکل الٹ تھا۔ اور میں یہ تشخیص کرنے میں کامیاب نہ ہو سکا کہ ناول کا عنوان کس طرف اشارہ کر رہا ہے۔ میری آذادانہ تحقیقات سے دریافت ہوا کہ مراد سوم کی ایک لمبی سرخ داڑھی تھی مگر امکان غالب یہ ہے کہ ناول کے اندر اس کے عنوان کی بنیاد قبوہ خانے میں ہونے والی وہ خودکلائی ہو جو قمر مزی (سرخ) رنگ نے کی اور دوسرے قتل کے ارتکاب میں اسی رنگ کا ایک بڑا سا برتن استعمال کیا یا خون کا رنگ، ناول فخر سے بتاتا ہے، ”اس دوران جب میں اس ورق پر اپنا رنگ لا رہا ہوں، ایسا لگتا ہے جیسے میں دنیا کو ’کن‘ کا حکم دے رہا ہوں۔ ہاں، وہ جو دیکھ نہیں سکتے وہ اس کا انکار کریں گے لیکن سچ یہی ہے کہ میں ہر جگہ پایا جاتا ہوں۔“ دنیا کا نام، دوسرے لفظوں میں ’سرخ‘ ہے؟

○○○

(جان اپڈائٹک نے نصف صدی تک دی نیویارکر کے لیے فکشن، شاعری، مضامین اور تنقید لکھی۔ وہ اکیس ناولوں میں مصنف ہیں جن میں پولیٹر پرانز یافتہ ناول ”رہیٹ امیر ہے“ (Rabbit Is Rich) اور ”رہیٹ آرام کے دوران (Rabbit at Rest) شامل ہیں۔ انہوں نے مختصر کہانیوں کی پندرہ کتابیں، شاعری کے سات مجموعے، بچوں کی پانچ کتابیں، ذاتی یادداشتوں پر مشتمل ایک کتاب اور ایک ڈراما بھی لکھا۔ ان کے نان فکشن کے چھ مجموعے ”ضروری ملاحظات“ (Due Considerations) میں ان کے ستر سے زائد کتابی تبصرے اور مضامین شامل ہیں جو سب سے پہلے اسی میگزین میں شائع ہوئے۔ ان کا آخری ناول ”ایسٹ وک کی کھڑکیاں“ (The Windows of Eastwick) تھا۔ اپڈائٹک ستائیس جنوری دو ہزار نو کو انتقال کر گئے)

○○○

سر کا اسکارف، زندگی اور موت کا مسئلہ

مارگرین ایٹ وڈ / سید کا شرف رضا

اور حان پاک کے ناول 'برف' پر مضمون

ترک ادیب اور حان پاک کا یہ ساتواں ناول نہ صرف کہانی کی بنت کے حوالے سے ایک متوجہ کن کارنامہ ہے بلکہ ہمارے زمانے کے لیے ایک لازمی مطالعے کی بھی حیثیت رکھتا ہے۔ ترکی میں پاک کو کسی راک اسٹار، گرو، امراض کی شناخت کے ماہر یا سیاسی پنڈت کی سی اہمیت حاصل ہے۔ ترک عوام ان کے ناول یوں پڑھتے ہیں جیسے وہ خود اپنی ہی نفس دیکھ رہے ہوں۔ وہ یورپ میں بھی بہت سراہے جاتے ہیں۔ ان کا چھٹا ناول، 'سر سبز اور جیتھو انگیز ہم آدم قرمری' (میرا نام سرخ ہے) دو ہزار تین کا امپیک ڈیلن ادبی ایوارڈ لے اڑا اور یہ اعزاز ان کے اعزازات کی طویل فہرست میں شامل ٹھہرا۔

وہ شمالی امریکا میں زیادہ معروف ہونے کے مستحق ہیں اور بلاشبہ وہ ہو بھی جائیں گے کیونکہ ان کا لکشن مغرب نواز، اور اسلام پسندوں کے درمیان چیقلش کی طرف متوجہ ہے۔ اگرچہ ناول 'برف' سن انیس سو نوے کی دہائی میں وقوع پذیر ہوتا ہے اور اس کا آغاز گیارہ ستمبر سے پہلے ہوا تھا، لیکن بنیاد پرستوں کے رویوں کے تجربے اور اس سرکوبی، غصے، سازشوں اور تشدد کی وجہ سے جن کا اس ناول میں بیان ہے، یہ ناول گیارہ ستمبر کے واقعات کی پیش بینی کرتا ہوا بھی محسوس ہوتا ہے۔

پاک کے دیگر ناولوں کی طرح 'برف' بھی ترکی کی منقسم، ہڈ امید، بنجر اور غصے میں ڈال دینے والی روح کا ایک گہرا جائزہ ہے۔ یہ 'کا' کی کہانی ہے جو ایک اداس مگر پرکشش شاعر ہے جس نے کئی برسوں سے کچھ نہیں لکھا۔ لیکن کا اپنی کہانی کا راوی خود نہیں ہے کہانی جب تک سنائی جاسکے وہ

قتل کیا جا چکا ہے اور اس کی کہانی کے ٹکڑے اس کا ایک پرانا دوست جوڑتا ہے جس کا نام اتفاق سے اور حال ہوتا ہے۔

ناول شروع ہوتا ہے تو کافر ٹیکسٹ میں سیاسی تارک وطن کی زندگی گزارنے کے بعد اپنی ماں کے جنازے میں شرکت کرنے کے لیے بارہ سال کے عرصے کے بعد استنبول آیا ہوا ہوتا ہے۔ وہ کارس جا رہا ہے جو اناطولیہ کا ایک غریب زدہ شہر ہے، جب برف کا ایک شدید طوفان شروع ہو جاتا ہے۔ (ترک زبان میں 'کار' کا مطلب ہے 'برف' سو ہمیں پہلے ہی ایک ایسا لفافہ دے دیا گیا ہے جس کے اندر ایک لفافہ ہے اور اس لفافے کے اندر بھی ایک لفافہ ہے۔) کا ایک صحافی ہونے کا دعویٰ کرتا ہے جسے شہر کے میئر کے حال ہی میں ہونے والے قتل اور متعدد نوجوان لڑکیوں کی خودکشی سے دلچسپی ہے جنہیں ان کے اسکولوں نے مجبور کیا تھا کہ وہ سر پر اسکا رف اوڑھنا ترک کر دیں۔ لیکن یہ اس کے مقاصد میں سے صرف ایک مقصد ہے۔ وہ ایک سے بھی ملاقات کرنا چاہتا ہے، ایک خوبصورت خاتون جسے حالیہ کی حیثیت سے جانتا تھا۔ ایک کا کے ایک وقت میں دوست رہنے والے اور اب اسلام پسند سیاست دان سے طلاق کے بعد اسی پرانے دھرانے سنوئیس ہوٹل میں رہتی ہے جس میں کا قیام پذیر ہے۔

برف نے اس کے فرار کے راستے مسدود کر دیے ہیں اس لیے کا ایک زوال پذیر شہر میں آوارہ پھرتا ہے اور اس شہر کی پچھلی عظیم الشان حالتیں اس کے خیالوں میں آتی ہیں: وہاں ایک وقت کی وسیع و عریض عثمانی سلطنت کی تعمیراتی باقیات موجود ہیں؛ عظیم ارمنی گرجا گھر خالی پڑا ہے اور اپنے عبادت گزاروں کے قتل عام کی شہادت دے رہا ہے؛ شہر میں روسی حکمرانوں اور ان کے پرتشدد جشن کے سلسلوں کے بھوت ہیں، ترک جمہوریہ کے بانی سفاکانہ جدید پانے کی مہم کے کافر مائتا ترک کی تصویریں ہیں۔ جس مہم میں اور یہ محض اتفاق نہیں، سر کے اسکا رف پر پابندی بھی شامل تھی۔

کا کے ایک صحافی کے روپ کی وجہ سے پاک آراء کے ایک وسیع تنوع کو منظر عام پر لا سکتا ہے وہ لوگ جو اب کسی مختصر کردہ گئی سابق سلطنت کے کلین نہیں، انہیں رنجیدگیوں کے ایک متنوع سلسلے کا اندازہ کرنا مشکل ہو سکتا ہے جن میں استحقاق (ہمیں تو طاقت ور ہونا چاہیے تھا!)، شرم (آخر ہماری غلطی کیا ہے؟)، الزام (کس کی غلطی ہے؟) اور شناخت سے متعلق اضطراب (آخر ہم ہیں کون؟) شامل ہیں جو ایسی جگہوں پر بڑی اہم جگہ گھومتے ہیں اور برف میں بھی ایسا ہی ہے۔

کامرنے والی لڑکیوں کے بارے میں کچھ اور جاننے کی کوشش کرتا ہے، لیکن وہ مزاحمت کا سامنا کرتا ہے کیونکہ وہ ایک کاسموپولیٹن استنبول کے بورژوا طبقے سے تعلق رکھتا ہے وہ مغرب میں جلاوطن رہ چکا ہے اور ایک شان دار قسم کا اور کوٹ پہنتا ہے۔ ایمان والے اس پر طعنے ہونے کا الزام لگاتے ہیں اور سیکولر حکومت نہیں چاہتی کہ وہ ان خود کشیوں کے بارے میں لکھے، جو اس کی شہرت پر ایک وارغ ہیں۔ اس لیے پولیس کے جاسوس اس کے پیچھے لگے رہتے ہیں اور عام لوگ اس کے بارے میں شکوک و شبہات کا شکار رہتے ہیں وہ پیشہ کی ایک دکان میں ہوتا ہے جب ایک منحنی سا بنیاد پرست مسلح شخص اس انسٹی ٹیوٹ کے ڈائریکٹر کو قتل کر دیتا ہے جس نے سر پر اسکارف اوڑھنے والی لڑکیوں کو باہر نکال دیا تھا۔ اس کی ملاقات اپنی محبوبہ کے سابق شوہر سے ہوتی ہے اور وہ دونوں گرفتار کر لیے جاتے ہیں اور وہ سیکولر انتظامیہ کا ظلم و تشدد ملاحظہ کرتا ہے۔ وہ سائے کی طرح اپنے پیچھے لگے ہوئے افراد سے بچ کر ایک روپوش اسلامی انتہا پسند سے ملاقات کرتا ہے، اس کا نام ماوی (blue) ہے اور جو راغب کر لینے کی صلاحیت رکھتا ہے اور جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ڈائریکٹر کے قتل کے پیچھے ہے۔ یوں وہ ایک سے دوسری ملاقات تک ہاتھ پیر مارتا دن گزارتا چلا جاتا ہے۔

’برف‘ میں، جسے مارین فریلی نے ترجمہ کیا ہے، ایک تفریحی قسم کی کامیڈی اور وحشت ناک ٹریجڈی کے درمیان لکیر بہت باریک ہے۔ مثال کے طور پر اخبار کا ایک مقامی ناشر سردار بے ایک مضمون شائع کرتا ہے جس میں کاکی جانب سے اس کی نظم ’برف‘ کو عوامی اجتماع میں سنانے کا بیان ہے۔ جب کا احتجاج کرتا ہے کہ اس نے ’برف‘ نامی نظم لکھی ہی نہیں اور وہ اس تھیمٹر میں نہیں سنانے والا تو سردار بے جواب دیتا ہے: ”اتنے یقین سے مت کہو۔ یہاں ایسے لوگ بھی ہیں جو خبر کے واقع ہونے سے بھی پہلے اس کی اطلاع دے دینے کے باعث ہم سے نفرت کرتے ہیں۔ بہت سی چیزیں صرف اس لیے واقع ہو جاتی ہیں کیونکہ ہم اس سے پہلے ان کے بارے میں اطلاع دے چکے ہیں۔ یہی تو ہے جسے جدید صحافت کہتے ہیں۔“ اور پھر ہم دیکھتے ہیں کہ ایک سے محبت کا سلسلہ شروع کرنے سے تنج پا کر، اور اتنی خوشی پا کر جتنی اسے کئی برسوں سے نہیں ملی تھی، وہ نظمیں لکھنا شروع کر دیتا ہے اور ان میں پہلی نظم برف ہوتی ہے اس سے پہلے کہ آپ جان سکیں وہ تھیمٹر میں ہوتا ہے لیکن تھیمٹر میں اس شام اتنا ترک کے زمانے کا ایک کھیل بھی پیش کیا جاتا ہے جس کا نام ہے ”میری

دھرتی ماں یا میرا سر کا اسکارف“۔ مذہبی مکتبہ فکر کے نوجوان اس کے خلاف نعرے بازی کرتے ہیں اور سیکولر گروہ شائقین پر گوبیاں برسا کر اپنی طاقت کو نافذ کرنے کا فیصلہ کرتا ہے۔

تقدیر کے موڑ، پلاٹ، جو ایک دوسرے پر اسلئے پڑیں، ہوشیاری، بھونچے جن کے قریب آپ پہنچیں تو ان کا ٹچب شتم ہو جائے۔ ویران شہر رات کی آوارہ گردی، شناخت کی گمشدگی کا احساس، مرکزی کردار کی جلاوطنی، یہ سب چیزیں پاکستان کے دستخط ہیں، لیکن یہ سب جدید ادبی منظر کا حصہ بھی ہیں۔ اس ناول کے حق میں ایک مقدمہ ناول کی ایک ایسی طرز قرار دینے کے لیے بنایا جاسکتا ہے جسے مردانہ بھول بھلیاں کا ناول (Male Labyrinth Novel) کہا جاسکے اور جو اپنے آباؤ اجداد کو ڈی کونسی اور دو متوفسکی اور کونراڈ میں تلاش کر سکے اور ان میں کافکا، پورٹس، گارشیما، ریکیز، ڈی لولو اور آسٹر شامل ہوں اور جن میں کام چلانے کے لیے سمٹ اور شینڈلر کا سیاہ قہر (noir thriller) بھی ڈالا گیا ہو۔ زیادہ تر مرد ہی ہوتے ہیں جو ایسے ناول لکھتے ہیں اور مرد ہی ایسے ناولوں کے بے جڑ کے ہیرو ہوتے ہیں اور شاید اس کی ایک سادہ سی وجہ بھی ہے: کسی بھی عورت کو کسی شبیہ تلاش کی مہم پر اکیلا باہر بھیجے اور امکان غالب ہے کہ وہ ایسی تلاش پر نکلے کسی مرد سے کہیں زیادہ جلد اور کہیں زیادہ مری ہوئی واپس آئے گی۔

عورتیں پاکستان کے پچھلے ناولوں میں بھی نشاندہی کی حد تک مرکزی اہمیت کی حامل نہیں، البتہ انہیں خواہش کا ایک آدرش موضوع ضرور بنایا گیا ہے لیکن برف ذرا مختلف ہے۔ اس میں عورتوں کے دو مضبوط کردار ہیں، جذباتی طور پر مارکھائی ہوئی اپیک اور اس کی بہن، ضدی ادکارہ کدنیے۔ اس سے بڑھ کر ایک کورس بھی ہے، سر پر اسکارف اوڑھنے والی لڑکیوں کا۔ اقتدار کے خواہش مند طرفین ان مردہ لڑکیوں کو ایک علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ جب وہ زندہ تھیں تو انہوں نے ان پر ناقابل برداشت دباؤ ڈالا۔ تاہم کا انہیں دیکھی انسانوں کے طور پر دیکھتا ہے۔ ”وہ غربت یا بے چارگی کے عناصر نہیں تھے جنہیں کانے اتنا حیرت انگیز پایا۔ نہ ہی اسے حیرت اس جسمانی تشدد پر ہوئی جس کا یہ لڑکیاں شکاری تھیں یا ان باپوں کی غیر حساسیت پر جو ان لڑکیوں کو باہر نکالنے نہیں دیتے تھے، یا پھر حاسد شوہروں کی جانب سے ان کی مستقل نگرانی پر۔ جس چیز نے ان کو حیرت زدہ اور خوف زدہ کر دیا وہ طریقہ تھا جس سے ان لڑکیوں نے اپنے آپ کو ہلاک کر دیا: اچانک کسی تقریب اور حجب کے بغیر اپنے روزمرہ معمولات کے عین درمیان میں۔“

اُن کی خودکشیاں ناول میں پیش آنے والے دیگر سفاکانہ واقعات ہی کی طرح ہیں۔
ناول میں بے رحم زیریں قوتیں تشدد کا لاوا سا ابھارتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

عورتوں کی جانب مردوں کا رویہ برف کے پلاٹ کو آگے بڑھاتا ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ اہم وہ رویے ہیں جو مرد ایک دوسرے کی جانب رکھتے ہیں۔ کاہنہ وقت پریشان رہتا ہے کہ دوسرے مرد اس کی عزت کرتے ہیں یا اس سے نفرت کرتے ہیں اور وہ عزت کسی مادی دولت پر نہیں بلکہ اس امر پر مبنی ہوئی ہے کہ اس کے ایقانات کے بارے میں کیا سوچا جا رہا ہے۔ چونکہ اس بارے میں اُسے خود بھی نہیں معلوم، اس لیے وہ ایک طرف سے دوسری طرف ڈگمگاتا رہتا ہے۔ کیا اسے مغربی روشن خیالی کے ساتھ جڑا رہنا چاہیے؟ لیکن جرمنی میں اس کی زندگی قابل ترس تھی۔ کیا اسے مسلمانوں کے حلقے میں واپس آ جانا چاہیے؟ لیکن شراب کے نشے میں ایک مقامی مذہبی راہنما کے ہاتھ چومنے کے باوجود وہ ان میں فٹ نہیں ہو سکتا۔

اگر کا پاک کے پچھلے ناولوں کے جیسا ہوتا تو وہ کہانیوں میں پناہ ڈھونڈتا۔ پاک نے اشارہ دیا ہے کہ کہانیاں ہی اس دنیا کی تخلیق کرتی ہیں جسے ہم تصور کرتے ہیں۔ بجائے ”میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں“ کہنے کے پاک کے کردار کو یہ کہنا چاہیے کہ ”میں کہانی کہتا ہوں اس لیے میں ہوں۔“ تاںش کے کھیل میں یہ پوزیشن شہر زاد کی ہے لیکن بے چارہ مقتول کا کوئی ناول نگار نہیں: آخر کار یہ افتاد ”اورحان“ پر پڑتی ہے کہ وہ کا کے لیے ہو رہے شوکا کردار ادا کرے۔

’برف‘ پاک کے طویل مدتی منصوبے میں تازہ ترین اضافہ ہے۔ اور وہ منصوبہ ہے اپنے ملک کی کہانی کہہ کر اسے وجود عطا کرنے کا۔ یہ پاک کے ناولوں میں سے حقیقت نگاری سے سب سے زیادہ قریب ناول بھی ہے۔ کارس شہر کو بڑے عمدہ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس کی گندگی کو بڑے دل پذیر انداز میں نمایاں کیا گیا ہے، لیکن اس شہر کے مکین ”اورحان“ کی جانب سے خود کو ناول میں سموئے جانے کی مزاحمت کرتے ہیں۔ اُن میں سے ایک اسے کہتا ہے کہ اپنے قاری کو بتادے کہ وہ ان شہریوں کے بارے میں جو کچھ بھی کہتا ہے اس پر یقین نہ کرے کیونکہ کوئی بھی اتنی دور سے ہمیں سمجھ نہیں سکتا۔“ یہ پاک اور اس کے قابل قدر فن کے لیے تو ایک چیلنج ہے ہی لیکن یہ ہمارے لیے بھی ایک چیلنج ہے۔ (شائع شدہ نیویارک ٹائمز)

○○○

کتابیات

کتب:

- ایم خالد فیاض (مترجم): چیئو اچیے، بک ٹائم کراچی، ۲۰۱۴ء۔
 ارشد وحید (مترجم): ناول کافن از میلان کنڈیرا، اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۱۷ء۔
 اکادمی ادبیات پاکستان (مترجم): چین کا ادب (قدیم و جدید فکشن سے انتخاب)، ۲۰۰۶ء۔
 اجمل کمال (مترجم): گابریئل گارسیا مارکیز: منتخب تحریریں، نئی پریس بک شاپ کراچی، اشاعت سوم، مارچ ۲۰۱۱ء
 توقیر احمد رضا (مترجم): نیو درد و ستونیکسکی، بک ٹائم کراچی، ۲۰۱۶ء۔
 روینہ الماس (مترجم): فرانز کاٹکا، بک ٹائم کراچی، ۲۰۱۶ء۔
 عثمان خالد (مترجم): البیر کامیو، بک ٹائم کراچی، ۲۰۱۶ء۔
 مظفر علی سید (مترجم): فکشن: فن اور فلسفہ از ڈی ایچ لارنس، نیشنل بک فاؤنڈیشن، فروری ۲۰۱۹ء۔

ادبی رسائل:

- انصار احمد شیخ (مدیر): کتابی سلسلہ زیست کراچی، شمارہ ۱۶۔
 سید کاشف رضا (مدیر): کتابی سلسلہ کراچی ریویو، شمارہ ۱۱، (خصوصی گوشہ: اورحان پاک)۔
 ایضاً: کتابی سلسلہ کراچی ریویو، شمارہ ۱۲، (خصوصی گوشہ: وی ایس نائیپال)۔
 ایضاً: کتابی سلسلہ کراچی ریویو، شمارہ ۱۳، (خصوصی گوشہ: ہاروکی موراکامی)۔
 ایضاً: کتابی سلسلہ کراچی ریویو، شمارہ ۱۴، (خصوصی گوشہ: مارگریٹ ایٹ ووڈ)۔



صبر و استقامت ہیں کے اندام، صبر ہے اور فکرتوں پر غلبہ کی وقت آباد ہے۔ یہ
صحت مان لگانے کے نتیجے کی پیدا کردہ ہے اس کے عقب میں کوئی دوا اور دیکھو ایسا کارا
ہے ہیں تو ایک ایک اور تحصیل عقب بٹ ہے عام کرتے بنے مٹانے کو کار کار سے دیکھا
ہائے تو یہ ہوتی اور مٹانے کی دیکھتی ہے کہ جو دیکھ رہا ہے وہ سب ہے مٹانے، مٹانے،
انسانی دماغ اس نتیجے کے ذریعہ نہیں ہے کہ اس میں بہت دیکھ رہا ہے مٹانے اور دیکھ رہا ہے اور اس
کے میں مٹانے دیکھ رہا ہے دیکھ رہا ہے۔ اس میں سے ایک دیکھ رہا ہے کہ اس دیکھ رہا
دیکھ رہا ہے کہ اس میں دیکھ رہا ہے۔ اس میں دیکھ رہا ہے کہ اس میں دیکھ رہا ہے کہ اس میں
دیکھ رہا ہے کہ اس میں دیکھ رہا ہے کہ اس میں دیکھ رہا ہے کہ اس میں دیکھ رہا ہے کہ اس میں

[illegible]

خدا مودہ سادہ۔ جس سال گئے، اس میں ہیں۔ اس کی دیگر قریب پہلے ہی نظر سے
نکڑی ہیں۔ جس سے اس کے حوالے کی بھیجی کی ہر وقت نظر کا اعلان ہوتا ہے۔ ہم اس کے لئے ہیں کہ
کتاب کی محنت جمع و نہ جمع کا کام نہیں ہے۔ بلکہ اس کے پس منظر میں ایک روپ نظر آتا ہے۔ وہ وہ
تذہبی صحاح کے ساتھ ہائی، کھاتی اور انسانی سچ، گئے کا روپ۔ خدا مودہ سادہ۔ اسے جس میں
لوگوں کے اس کو نئے کام چھینا غرض کہ ہیں اور اسے انور بھی۔



- **Physical Publishers**
- **Virtual Publishers**
- **+QQ: 500-6666284**
- **mrzhuob@gmail.com**

